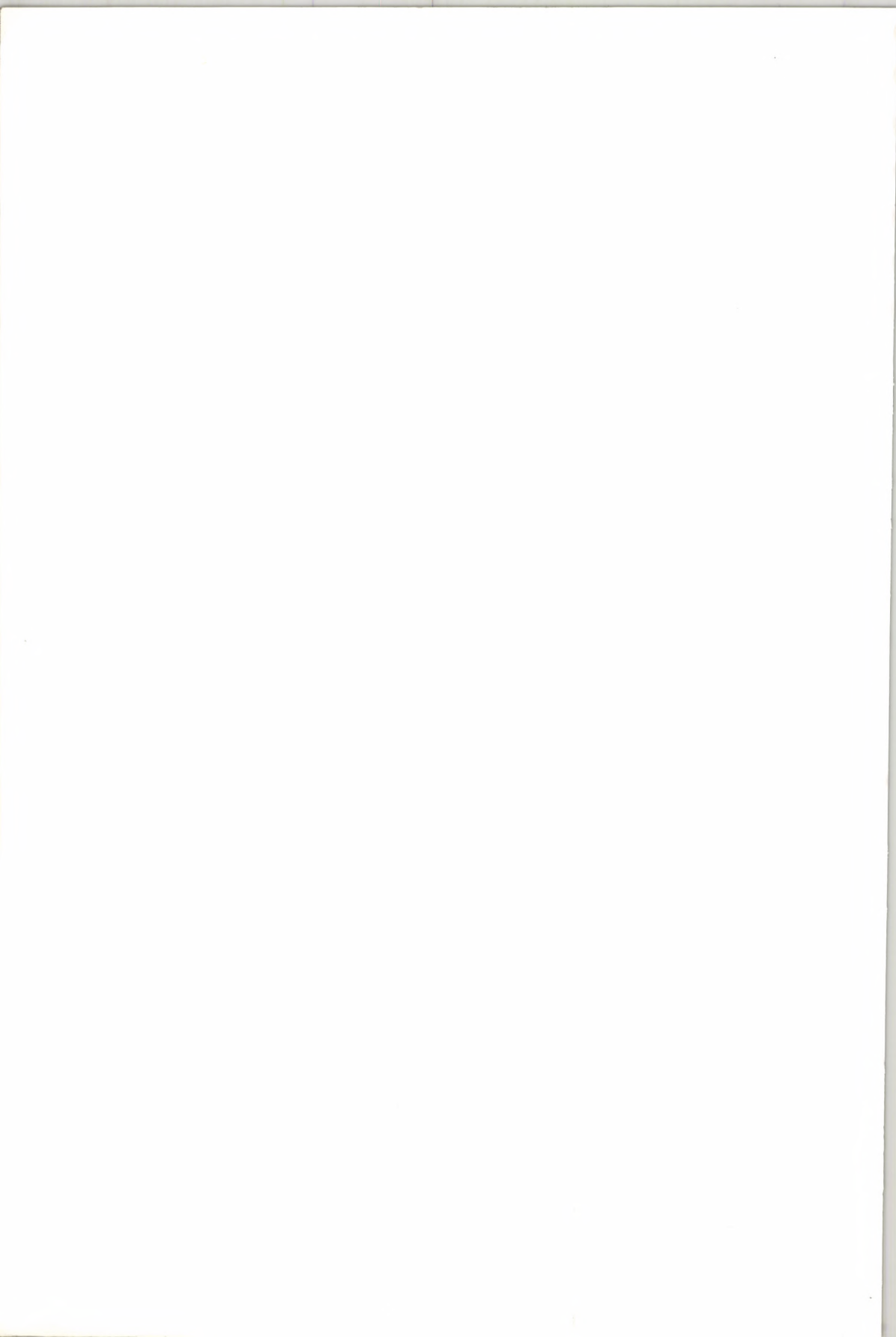


# TÁNCSTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK 1992 - 1993







# TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

1992 – 93

*Magyar Táncművészek Szövetsége  
Budapest, 1993.*

*A kötetet szerkesztette:  
Maácz László*

*A borítón:  
Coppelius – Harangozó Gyula  
Szabó Gábor szobrászművész  
tanulmánya*

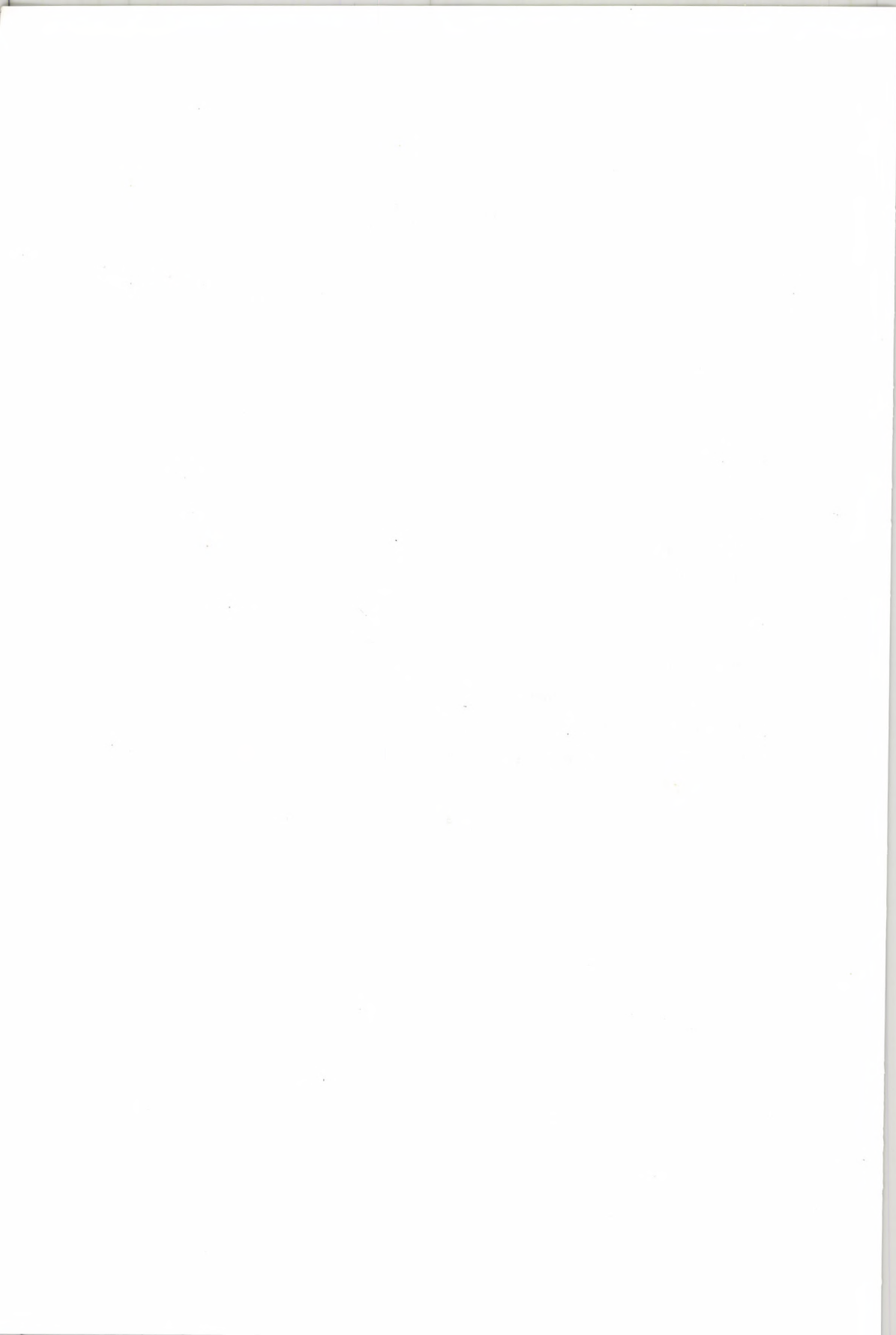
*Felelős kiadó:  
A Magyar Táncművészek Szövetsége  
F. vez.: Török Jolán*

*Készült a Halász & Tsa Nyomdában  
Felelős vezető: Halász Iván*

# TARTALOM

<i>Körtvélyes Géza: Nádasi Ferenc helye és szerepe a magyar balettművészet történetében</i> .....	5
<i>Maácz László: Shakespeare a táncszínpadon I.</i> .....	17
<i>Falvay Károly: Négy évtizedes koreográfusi tapasztalataimból</i> .....	53
<i>Várady Gyula: Volt egyszer egy gimnázium, volt egyszer egy tánccsoport</i> .....	77
<i>Takács András: A szlovákiai magyar néptáncmozgalom</i> .....	82
<i>Hocópán Sándor: Táncillem, táncszokások a méhkeréki joc-ban</i> .....	93
<i>Tankó Gyula – Pálffy Gyula: Táncalkalmak Gyimesben</i> .....	117
<i>Karácsony Zoltán: Egy régies szóalak (fittyent-pittyent) története és elterjedése</i> .....	130
<i>Béres András: Szemelvények A MAGYAR NÉPTÁNC KISTÜKRE c. értelmező szótárból</i> .....	139
<i>Fuchs Livia: Az 1991/92 és 1992/93 évad repertóriuma</i> .....	147





# Nádasi Ferenc helye és szerepe a magyar balettművészet történetében

A száz esztendeje született Mester termékeny életútja a magyar balett operaházi fejlődésének három nagy periódusán ívelt át. *Nádasi Ferenc* ezeken belül különböző jellegű, intenzitású és időtartamú tevékenységet folytatott. A felkészülő növendék, s a már színpadon működő, serdülőkorú táncos, a fiatal operaházi szólista, majd a külföldön dolgozó varieté-művész, az Operaház balettmestere és a Nádasi Stúdió hírneves pedagógusa, a dalszínház koreográfusa és az Állami Balett Intézet vezető szaktanára, a meginduló szakmai közélet résztvevője, s végül az Operaház balettigazgatója: címszószerűen így sorolhatjuk fel az egymást követő-kiegészítő tevékenységformákat, amelyekből Nádasi mester gazdag életműve felépült.

Nívója alapján minden egyes összetevő és fázis önmagában véve is indokolja, hogy röviden szó essék róla. Ha viszont figyelmünket arra összpontosítjuk, ami a hazai fejlődés *lényegével* függ össze, e komplexitásból az a közel huszonöt esztendőszakasz minősíthető a legfontosabbnak, amikor a balettmester Nádasi a koreográfus *Harangozó Gyulával* dolgozott együtt.

E szoros együttműködés során ugyanis – az alkotó, az előadóművészi és a pedagógiai munka eredményeképp – a két Mester és a társulat tagjai közösen az Operaház balettegyüttesének sajátos arculatát formálták ki. Azt a koreográfiai és táncos karaktert, amely művészi-szakmai színvonalával egyedi, de végső fokon nemzeti jellegzetességeivel azután nemzetközi elismerést vívott ki. Olyan rangot, aminek megőrzése, újratermelése az Operaház mindenkori gárdájának elsőrangú feladata.

A következőkben Nádasi mester szerteágazó munkásságát mindennek szem előtt tartásával próbáljuk nyomon követni, s az egyes fejlődési szakaszokról szóló ismertetés terjedelmét is ehhez a nézőponthoz kívánjuk igazítani.

## „Szabálytalan indulás”

A gyermek Nádasi (mintegy nyolc esztendő korától) balettismereteit Henriette *Spinzi* olasz balettmesternő révén sajátította el. Többéves tanulás után, alig 13 évesen a Fővárosi Orfeumban kezdett szerepelni, amelynek nagylétszámú táncegyüttesét *Spinzi* férje, *Holczer Jakab* – egykori karaktertáncos – vezette. A társulat feloszlását követően, 1909-ben *Holczer* egy kisebb utazó együttest szervezett, s ennek egyetlen férfi szólistája Nádasi lett. Ez a csoport több, mint három éven keresztül oroszországi varieté- és operettszínpadokon lépett fel. Így vált lehetővé, hogy Nádasi – ha megszakításokkal is – Szentpétervárott hosszabb időn át *Enrico Cecchetti* magániskolájában tanulhasson.

Nádasi indíttatását és továbbképzését tehát olasz balettmestertől kapta, s mint ismeretes, a korabeli olasz iskolában a *virtuozitás* került előtérbe. *Cecchetti* mester mint a *Blasis* örökség egyenesági folytatója (egyben közvetítője az orosz balettktatáshoz) balettmesterként erre az útra vezette a megszülető *Gyagilev Együttes* legendás táncosait is.

A pályakezdő Nádasit tehát az *olasz iskola* "röpteti", s ha ehhez hozzávesszük, hogy személyes fizikai alkata, valamint színpadi feladatai egyaránt virtuóz, demi-carac-tere szerepkörre készítették, – kirajzolódik előttünk a fiatal táncos művészi zsánere.

## A budapesti Operaház szólistája

Oroszországból visszatérve Nádas ismét varietében táncol, s itt már maga is állít be táncszámokat. Tehetségére és tudására felfigyelnek, így kerülhet be az *Operaházba*, ahol 1913. február 1-től szólótáncosnak szerződtetik. (Néhány hónap múlva a színház vezető magántáncosnője, Nirschy Emilia nyári turnéjára partneréül választja, 1914. májusában pedig a Budapesten egyénileg vendégszerelő szentpétervári táncosnő, a volt Gyagilev-balerina, Szerafina Asztafjeva alkalmi partnere lesz.)

A színház balettegyüttesét 1902 óta Nicola Guerra, a neves olasz balettmester vezeti, aki balett-studiumait "odahaza" Cecchettivel egyazon iskolában végezte. A balett-táncos Nádas sorsát tehát ismét egy kiváló olasz balettmester veszi a kezébe, aki mellett a fiatal szólista szorgalmasan tanul, és mestere egyik legkedvesebb tanítványa lesz.

Az Operaház megalakulása óta a színház balettművészeti munkáját – koreográfiái és főként előadóművészi viszonylatban – Guerra az addigi legmagasabb színvonalra fejlesztette. Szerződtetését követően, nyolc éven keresztül Nádas jó néhány igényes feladatot kapott, amelyek közül a legjelentősebb *A törpe gránátos*, a *Téli álom*, az *Ámor játéka* és a *Sylvia* című Guerra baettek, valamint a két Zöbisch-mű: *Az infánsnő születésnapja* (amelyben a főszerep koreográfiáját saját maga számára Nádas alakította ki), és a híres Fokin-mű, az átdolgozott *Rózsa lelke* főszerepe volt. Ezekben a klasszikus és a karaktertánc, valamint a színészi játék egyaránt fontos követelményt jelentett, s így a táncos Nádas részint hasonló zsánerű alakításokat produkált, mint amilyenekre két évtizeddel később a "Harangozó-Nádas korszakban" neki kellett a táncosokat felkészítenie. (A *Sylvia*, az *Infánsnő születésnapja* és *A rózsá lelke* pedig, mint látni fogjuk, a *koreográfus* Nádas munkásságában tér majd vissza.)

Az 1910-es évtized második felében, Guerra 1915. évi távozása következtében azonban a balettegyüttes alkotó- és előadóművészi színvonala fokozatosan hanyatlott. Emiatt több magántáncosnő távozása után Nádas és balerina-felesége: *Lieszkovszky Aranka* ugyancsak külföldre szerződött.

## Vándorévek külföldön

Noha híres külföldi operaházak is szerződtették volna Nádasit, ő a varietészínpadokat választotta, mivel a 20-as – 30-as években Európa nagy varietészínházaiban igen színvonalas tevékenység folyt (amiben az emigráns orosz táncospárok játszottak nagy szerepet). Emellett az itt fellépő művészek jóval magasabb gázsit kaptak, mint a vezető operatársulatok magántáncosai. Ez a tényező is szerepet játszott az immár családos Nádas orientációjában, noha házassága és egyben partneri kapcsolata a évtized második felében felbomlott. 1928-tól azután új partnernője – 1930-tól felesége



– *Nádasi Marcella* (leánykori nevén *Marcelle Vuillet-Baum*) svájci táncosnő lett, akivel a koncertező életmód még nyolc esztendőn át folytatódott.

S ez az életmód és művészi munka szakmailag tovább gyarapította Nádasi felkészültségét, részint előkészítette *balettmesteri* tevékenységét. A szólisztikus szereplés ugyanis feltételezte az állandó, magas színvonalú technikai kondíciót, és ezt szolgálták a neves, jórészt emigráns orosz mestereknél vett gyakorlatok is. A gyakori utazások egyben lehetővé tették a nemzetközi táncművészet hírességeinek figyelemmel kísérését, míg az "órák" a legjobb mesterek: *L. Egorova*, *O. Preobrajenska*, *A. Fedorova*, *E. Eduardova* (Marcella mesternője, aki "összehozta őket") metódusának alapos megismerését segítették elő. A varietébeli munka pedig megkívánta különböző zenéjű és karakterű táncszámok alkotását és a repertoár kialakítását, ami viszont a majdani koreográfus Nádasi útját készítette elő.

Időközben, 1926-tól kezdve az új budapesti operaigazgató, a komponista *Radnai Miklós* több ízben is megpróbálta hazahívni Nádasi, hogy az vállalja el a balettmesteri megbízást. Erre azonban csak később került sor. Addig, 1936-ig – amint ezt Nádasi Marcella írja – 17 ország 49 városában szerepeltek, de ez a fárasztó életmód lassan megérlelte a színpadtól való visszavonulást és a végleges hazatérés gondolatát is.

## Új korszak kezdődik

Mielőtt rátérnénk Nádasi, a balettmester tevékenységének ismertetésére, érdemes ennek operaházi előzményeire emlékeztetni. Amikor 1927-ben (1912 után másodszor) vendégszerepelt Budapesten a Gyagilev-vezette *Orosz Balett*, az áttűtő siker nyomán egyértelművé vált, hogy a magyar balettegyüttesnek is erre az útra kell lépnie. Evégett kereste a színházvezetés azt a balettmestert, aki koreográfiai és előadóművészi téren is képes meghonosítani az oroszok eredményeit, s emellett – példájukat felhasználva – kialakítja a magyar nemzeti táncjáték sajátos típusát, illetve repertoár-retegét is.

Ez irányban az első lépést 1928-ban A *háromszögletű kalap* betanítása jelentette, a volt Gyagilev-táncos, Albert *Gaubier* verziójában; s e balett egyik főszerepében "ugrott ki" a húszesztendős, zseniális *karaktértáncos*: Harangozó Gyula. A tartós, hatékonyabb folytatást azután az ugyancsak volt Gyagilev-táncos: Jan *Cieplinski* 1930-34 közti folyamatos alkotó- és balettmesteri munkája biztosította (aki ezt követően – vendégként – 1935-36-ban még három balettet mutatott be). *Cieplinski koreográfusként* főképp a Gyagilev Együttes kísérletező periódusának eredményeit közvetítette, és rész-eredményekkel próbálkozott meg a magyar műzene és néptánc színpadi átköltésével. *Balettmesterként* főleg a női szólistagárda továbbképzésében és stílári kultúrája terén ért el sikereket, lehetőségeinek azonban az összlétszám is határt szabott, hiszen 1934-35-ben például összesen 27 táncosnő, 6 férfitáncos és 7 leánynövendék alkotta az Operaház balettegyüttesét.

A megoldást azután az 1936-37-es esztendő hozta magával. 1936 őszén az Operaházban első önálló táncjátékával, a *Csárdajelenettel* Harangozó Gyula szinte diadalt aratott. Ennek nyomán bízták meg a balettegyüttes vezetésével, Harangozó



azonban – valószínűleg külföldi mintára és a szükségletek szem előtt tartásával, valamint saját felkészültsége ismeretében – kettéosztotta a koreográfus és a pedagógus-balettmester munkakörét. Ezután ő maga kérte fel Nádasit, hogy vegye át az operaházi iskolát és a gyakorlatokat. 1937. szeptember 1-től az előző év végén hazatelepült Nádas Ferencet a színház ebben a minőségében szerződtette.

A nehéz feladatra egymással szövetkező két nagy művész együttműködése a következő 10-12 esztendőben *fordulatot hozott* a magyar balettművészet fejlődésében. Harangozó különösen 1936-41, illetve 1945-49 között jobbnál jobb, főként elsődlegesen karakterjellegű balettek sorát vitte színre, s általuk egyidejűleg oldotta meg a gyagylevi "oroszcímű" szerves átültetését, valamint a karaktertáncot és a magyar néptáncokat is hasznosító *nemzeti táncjáték-típus* egyéni színezetű kialakítását. E darabok – jelesül a *Polovec táncok*, a *Rómeó és Júlia*, a *Fából faragott királyfi*, a *Csodálatos mandarin*, a *Térzene* és a *Furfangos diákok* – lendületes, játékkal teli előadásban kerültek színre, főként ilyen irányba fejlesztették az együttes táncosait, s ebben a stílusban a balett klasszikus nyelve és technikája elsősorban "alkalmazott szerepet" kapott.

Nádas pontosan reagált a koreográfiai követelményekre, s mint említettük, színpadi pályafutása révén meg is volt benne a késztetés, hogy a klasszikus technikát és nyelvet összekapcsolja más stílusú és motivikájú táncos kifejezőmóddal. Már a képzésben és a színházi gyakorlatban figyelembe vette a magyar táncosok többé-kevésbé (az adott helyzet szerint) jellegzetes fizikai és szellemi alkatát is, ahogy ezt az orosz táncosoknál Cecchetti tette.

Hogy ez a gyakorlatban hogyan festett, és egyáltalán: milyen gyakorlatokat tartott, tarthatott a Mester – ezekről ízelítőül érdemes néhány mondatot idézni *Nádas Marcella* 1986-ban közzétett e tárgyú írásából: "A növendékek... néhány kivételtől eltekintve nem rendelkeztek olyan testi adottságokkal, amelyeket ma megkövetelnek az ÁBI felvételi vizsgán. A választék is igen kicsi volt, ezért – főleg a fiúk – könnyen bekerülhettek az operaházi iskolába és a balettkarba... Nádasnak alkati és megalapozási hibákkal-hiányosságokkal kellett küszködnie, ezt részben természetesnek vette s talán éppen ezért törekedett arra, hogy növendékeinek született adottságait felismerje és kihasználja... Egy azonban bizonyos: tánckésztségük és lelkesedésük sokszorosan felülmúlta a mai gyerekéké..."

Továbbá: "A *rúd* gyakorlat egyszerű és kemény volt. Inkább csak fizikai munkát jelentett, s nem nagyon vette igénybe az agyat. Így könnyebben lehetett a kimunkálásra koncentrálni. Csak a vizsgákra készültek bonyolultabb, összetettebb kombinációk... Néha az egész rúd-gyakorlatot spiccen végeztette a lányokkal, a fiúkkal pedig fél-talpon... A *közép* gyakorlat rövidebb volt, mint a Vaganova-metódusé, de egyszer egy héten az egész gyakorlat közepén rúd nélkül történt. Az *adagio* a magyar táncosoknak mindig gyenge pontja volt... Később, amikor jobb táncos anyag állt rendelkezésére, nagyon nagy hangsúlyt fektetett az *adagio*-gyakorlatok kidolgozására. *Allegro*. *Ugrások*. A mester megjegyezte, hogy felugrani mindenki tud, az érkezés azonban már művészet... Általános előírással pontosan meghatározta, hogyan kell földre érkezni... *Forgások*. Régi növendékeink jobban forogtak, mint a mai magyar táncosok..."



Gyorsabban kapták oldalra a fejüket régebben, a hátukat pedig egyenesen és keményen, pontosan a súlyláb vonalában kellett tartaniuk, hátradőlés nélkül... A forgások nagy szerepet játszottak a gyakorlatban... A mester mindig hangsúlyozta: a technikai részletek biztonságán múlik, hogy a néző ne figyeljen fel a szakmai nehézségekre, és persze a táncos is csak technikai magabiztossággal vállalkozhat a feladat *művészi* megoldására."

Így biztosított Nádasi egyre felkészültebb előadókat a színpadi munkához, sőt, közvetlenül esetenként Harangozó alkotásaihoz. Erről írta *Harangozó* Gyula 1971-ben közreadott  *visszaemlékezéseiben*: "Előfordult, hogy Nádasi Ferencnek megmondtam, melyik műben mit szeretnék beiktatni szólónak, milyen lépéseket, ami már magasabb technikai tudást követelt. Ezeket bevette a gyakorlatokba, a tananyagba... Amit koreográfusként újítani próbáltam, azt Nádasi pedagógusként elősegítette."

Ugyanakkor eredendően klasszikus produkció elvétve hárult a fejlődő együttesre, – akkortájt ezt a stílust, egyáltalán: a romantikus hagyomány műsorontartását a színház még nem tartotta esedékes feladatának. Ezért írhatta erről az időszakról Nádasi mester a *70 éves Operaház balettjéről* szóló cikkében: "...amikor a táncosok elvégezték klasszikus balettkisiskolájukat, utána bizony csak nagyon minimális mértékben tudták ezt a kiképzésüket felhasználni, mert balettjeink tárgya miatt kevés szükség volt rá, klasszikus balettstílusban előadott darabjaink, talán egy-kettő kivételével ... nem voltak."

Ezzel együtt, a konkrét feladatok és lehetőségek, s a személyes beállítottság figyelembevételével azt mondhatjuk: valójában Harangozó Gyula és Nádasi Ferenc *együtt*, alkotó jellegű kölcsönhatásban alakította ki a *társulat saját* dramatikus koreográfiái és demi-caractere előadóművészi *arculatát*, annak legjellegzetesebb vonásait.

Ugyanakkor a Mester munkásságával olyan tendencia is érvényesült, ami a jövőt is megelőlegezte. Erről mondhatta idézett írásában Nádasi: 1937 után "megindult a munka jó klasszikus balett-táncos anyag nevelésére. Tizenöt év alatt sikerült is igen jó táncos-anyagot felnevelni." (És talán ennek a munkának is köszönhető, hogy a balett-együttes *létszáma* fokozatosan növekedni kezdett: az 1942-43-as évad évkönyve szerint – a két balettmesterrel együtt – elérte az 50 főt, sőt 2 balett-növendékkel meg is haladta azt...)

A nevelőmunka azonban nem szorítkozott az utánpótlás felkészítésére: az ún. művészképzőn az idősebb és fiatal művészek jórészt nála tanultak. Ilymódon többé-kevésbé majdnem "mindenki" a Mester növendékének mondhatta magát, – élükön *Vera Ilona*, *Ottrubay Melinda*, *Bartos Irén*, *Géczy Éva*, *Kálmán Etelka*, *Pintér Margit*, a fiatalok közül *Patócs Kató*, *Tatár György* és *Tóth László*. Másfelől a vezető férfiszólisták kevésbé használták ki ezt a lehetőséget...

## Nádasi Ferenc, az Operaház koreográfusa

Szó esett róla már, hogy a partnerével turnézó Nádasi kettejük számára koncert-számokat készített. Nádasi Marcella beszélt visszaemlékezésében néhányról (eközben megemlíti, hogy azokat együtt dolgozták ki). Közülük a közismert *Rózsa lelke*, a modern balett stílusú, gyors és igen technikás *Strandon* (amelynek variációjában Nádasi 32



tour en l'air-ját csinálta), a gugolós *Fababatánc*, a játékos, orosz hangulatú *Trojka*, a spanyol-cigányos *Cucaracha* együttvéve stílusosan változatos képet mutat, mindegyik könnyen érthető és mindkét szereplő számára kellő feladatot ad.

A koreografálás tehát nem volt merőben idegen tevékenység Nádasi számára, a jelzett szólószámokat azonban a balett-alkotás viszonylatában legfeljebb előgyakorlatoknak lehetett tekintetni. Mindenesetre az Operaházban, a balettmesteri munka mellett, az 1940-es években viszonylag gyakran kapott lehetőséget különböző operák táncbetéteinek elkészítésére (például az 1942-43-as évadban a *Székelyfő*, a *Carmen*, a *Csodahegedű* és az *Északiak* című operákhoz), és sor került néhányszor önálló balettek bemutatására is. Ezek közül elsősorban a *Sylvia* (1942-ben) és *Az infánsnő születésnapja* (1949) emelkedett ki, valamint két klasszikus kettős: *A rózsá lelké* (1948) és a *Kék madár* (1949).

A két egyfelvonásos, amelyben – mint korábban említettük – táncosként annak idején Nádasi fellépett, bizonyos fókig különböző szituációban került színre, s ez részint művészi szerepét, értékét is minősítette. Amikor a *Sylvia* új, Nádasi-féle verzióját bemutatták, tradicionális klasszikus balett nem volt a repertoáron. Igény sem mutatkozott a stílus iránt, ezért a felújításra feltehetően a *Delibes* zene sarkallhatott. Emellett többfelvonásos balettet akkor nem tűztek műsorra, ezért a terjedelemigénynek megfelelően – *Oláh* Gusztáv segítségével – a háromfelvonásos művet Nádasi egyfelvonásra tömörítette. Ez úton az eredeti (elavult) cselekmény és a mimika részaránya is csökkent, a koreográfiát viszont – egyes korabeli kritikák szerint – Nádasi összetettebbé és akrobatikusabbá tette, amivel a tradíció időszerűségét is hangsúlyozni kívánta. Ugyanakkor ez a mű, illetve koreográfia ez idő tájt mint klasszikus balett igen sokat jelentett a műsoron, különösképp egyes előadóművészek számára. 1983. októberében, a Mester 90. születésnapja tiszteletére rendezett emlékülésen Kun Zsuzsa például a következőket mondta: "a *Sylvia* volt nekünk a klasszikus balett. És ahogy mostanság sokan hatyúk vagy Giselle-ek szeretnének lenni, akkor mindenki *Sylvia* szeretett volna lenni." Ugyanakkor *Az infánsnő születésnapjára* Nádasi Marcella így emlékezett vissza: "A balett elég jól volt megkomponálva, de sem a témája, sem a felépítése nem tudott igazán sikert akartni." Rímel erre a véleményre a kritikai fogadtatás is, amely általában együtt szól a koreográfus és különösen a *pedagógus* Nádasi munkájáról, érdemeiről. (A kritikus szellemű Nádasi Marcella elsősorban stúdiójuk vizsgálódásaik kapcsán úgy fogalmaz, hogy Nádasi "nem volt újító koreográfus, nem talált ki eredeti megoldásokat, de ügyesen, profi módra állította össze a táncokat és a kombinációkat. Füle csálhatatlan volt." Talán nem tévedünk, ha feltételezzük: az elmondottak általánosan érvényesek lehettek Nádasi koreográfusi stílusára is.)

## Néhány szó a Nádasi Stúdióról

Hazatérte után a Nádasi házaspár először *magániskolát* nyitott, 1936. novemberében. Ez a *Balett-stúdió* azután – párhuzamosan az operai pedagógiai munkával – egészen az *ÁBI* megalapításáig működött, és a két tevékenység tulajdonképpen kiegészítette egymást.

Miközben a Mester elsősorban az Operaházban dolgozott, a Stúdióban, otthon a Mesternő tartotta a frontot. A növendékekkel eleinte évenként egy-két nyilvános koncertet is tartottak, amelyen a két művész-pedagógus is közreműködött, s így pedagógiai, előadói és koreográfiai munkájuk is a magyar közönség elé került. 1939-től azután a Stúdió rendszeresen évad végén rendezett vizsgakoncertet.

A Stúdióban – a visszaemlékezések szerint – a Mesternő délelőtt két kezdő csoportot tanított, a Mester pedig délután egy kezdő, egy haladó csoportot és egy művészképzőt. Amint Kun Zsuzsa elmondta az idézett emlékülésen: "Heti három alkalommal voltak az órák, és ezeket sokan látogatták az operaházi növendékek közül, valamint felnőtt művészek, egészen a szólistákig bezárólag." (Voltak, akik csak kedvtelésből jártak órákra, mert nem akartak profi táncosok lenni; velük együtt a Stúdiónak a háború előtt kb. 100 növendéke volt.) A fiatalabb korú privát növendékekből, valamint a 12-18 éves fiatal operaházi tehetségekből hozták létre a Mesterek azt a *Magyar Fiatalok Balettje* című (az 1939-es matinén bemutatkozó) kis társulást, amely vidéken is fellépett, így a szereplés, a színpadi megmutatkozás biztosítása mellett a balettművészet népszerűsítését is szolgálni óhajtotta.

Ílymódon az Operaház és a Stúdió többé-kevésbé összefonódó munkájában nőttek fel Nádaszi első jelentős növendékei, a színház új fiatal szólistái: *Csinády Dóra*, *Lakatos Gabriella*, *Kováts Nóra*, *Szarvas Janina*, *Kun Zsuzsa*, *Müller Margit*, illetve *Rab István*, *Fülöp Viktor*, *Havas Ferenc*, *Szépvölgyi Imre* és *Pethő László*. És részint a Mester keze alatt lett az együttes szólistája *Pásztor Vera*, *Hamala Irén* és *Ugray Klótd.*

## Találkozás a szovjet balettel

Az elmondottakból annyi kirajzolódhatott, hogy a *klasszikus* balett-hagyomány, sőt a XX. század folyamán abból kinövő (kötetlenebb, más mozzanatnyelvi és technikai elemeket is magába olvasztó) *neoklasszikus* balett sem kapott még önálló helyet az Operaház munkájában. (Tisztes kivételként az utóbbit talán csak Milloss Aurél 1942-ben színre vitt *Prometheus teremtményei* és az *Álomjáték* – korábban *Karnevál* – című balettjei jelentették.) Tegyük hozzá: hogy így alakult, ezt nem tekinthetjük a magyar balett-történet privilégiumának. A XX. század első felében a nagy balettegyüttesek repertoárját sokfelé ez a hiány jellemezte. Nálunk ez a tendencia úgy módosult, hogy Guerra távozásáig a klasszika szerepe a társulat munkájában erősödött. Ezután viszont a művészi táncsal kapcsolatos felerősödő, illetve eluralkodó új szemlélet, valamint ezzel összefüggésben az egymást követő koreográfus-balettmesterek személyes művészetfelfogása és felkészültsége *együtt* eredményezte a múlt századi tradíciótól való eltávolodást.

Nemzetközi relációban ezt az irányultságot egyfelől a kibontakozó *modern táncnak* a század első harmadában többnyire balettellenes felfogása okozta, másfelől a Gyagilev-vezette *Orosz Balett* egyre növekvő *modern* (avantgárd) *kísérleteinek* intenzív kisugárzása. Márpedig az 1910-30-as években ez a balettegyüttes mindenütt a példakép szerepét játszotta, s a romantikus-klasszikus hagyomány újbóli felértékelődésére majd-



nem mindenhol csak a következő évtizedekben került sor. Angliában például, amikor mintegy újjraalapozni óhajtották a balettművészetet, és egyben megteremteni az angol nemzeti balettművészet bázisát (tehát az iskolát, a társulatot és a repertoárt), felvállalták ehhez az immár egyetemes értékű múlt századi örökséget. S hogy ennek meghonosítása Angliában sikerült, azt jelentős mértékben a megtelepülő orosz emigráns művészek és mesterek segítségének, jelenlétének köszönheték. Nálunk viszont, mint már említettük, a fordulatot jelentő Harangozó-Nádasi "szövetség" első évtizedében az Operaház művészi vezetése nem tartotta aktuális feladatának a klasszikus-romantikus tradíció adaptálását. Hogy ez esedékes, sőt esztétikai-művészetpolitikai értelemben kívánatos programként jelentkezék, erre nálunk – indíttatásában egyértelműen – a politikai rendszer megváltozása következtében került sor.

A hatalmat megszerző kommunista párt ideológiai megfontolásból minősítette követendő példának a Szovjetunió művészi eredményeit, illetve művészettelfogását. A gyakorlatban ez azt jelentette, hogy lehetőleg mielőbb és minél több produktumot *kell* átvenni, megismerni és megismertetni a szovjet művészet legjobb eredményeiből. A magyar táncművészet ennek realizálása folyamán sok tekintetben igen jól járt. Részint azért, mert a táncművészet a Szovjetunió kulturájában sokkal fontosabb és nagyobb szerepet játszott, mint hazánkban, részint pedig azért, mert a szovjet balett (az 1930-as évektől) teljes mértékben elkötelezettje lett a múlt századi orosz, illetve orosz "átlényegült" klasszikus-romantikus örökségnek. Sőt, az új "szocialista" balett-típus illetve stílus kialakításában is mintegy kötelező komponensként hasznosították a cári orosz baletthagyomány műfaját, nyelvi és technikai formáit, eszközeit. Mindkét repertoár-réteg méltó tolmácsolása végett tehát a klasszikus balett mint előadóművészet s az ehhez elengedhetetlen oktatás, az iskola is széleskörű anyagi és intézményi támogatást élvezett.

Ennek kisugárzó eredményeként már a 40-es évtized utolsó esztendeiben – a szovjet művészet képviselőiként – kiváló vendégtáncosok érkeztek hozzánk, akik tehetségükkel és felkészültségükkel egyértelműen meggyőzték a magyar kollégákat (is): eleven, magasrendű balettművészet reprezentánsai. Ők viszont az itteni tapasztalatok nyomán, mintegy előőrsként tájékozódva vitték hírül Moszkvába, hogy a budapesti Operaházban jól képzett az együttes, s a balettmester igen jól érti a dolgát.

Mindezek következtében került, kerülhetett sor először a moszkvai *Diótörő* verzió, majd a klasszikus táncban gazdag *Párizs lángjai* 1949. évi betanítására, illetve első kézből jövő szovjet szakmai segítséggel az *Állami Balett Intézet* megalapítására.

Ezt 1951-ben *A hatyúk tava* (ugyancsak moszkvai változatának) bemutatása követte, vagyis az egyetemes értéknek tekinthető múlt századi orosz balett talán legjelentősebb alkotása került az Operaház színpadára, s az együttes birtokába. És ha lehet azt mondani, ezután – *mindentől függetlenül* – negyedszázados intenzív kapcsolat bontakozott ki a szovjet balettmesterekkel. Ennek során az Operaház műsorára tűzte *A bahcsiszeráji szökőkút* (1952), a *Giselle* (1958), a *Gajane* (1959), a *Rómeó és Júlia* (1962), a *Chopiniana* (1965), a *Csipkerózsika* (1967), a *Laurencia* (1970) és az *Árnyak tánca* (divertissement a *Bajadér*-ből, 1976) című tradicionális, illetve XX. századi orosz-szovjet produkciókat (közülük néhányat időközben fel is újítottak). Általuk nem-



csak a balettrepertoár klasszikus jellegű rétege lett szinte páratlanul gazdaggá, de a klasszikus alapozású együttes előadóművészi teljesítménye is minden előző hazai balettperiódus színvonalát felülmúlta. (És nem utolsó sorban: eközben a balettegyüttes létszáma is – tulajdonképpen mindmáig – a 110 fő körül stabilizálódott).

Ez a szakmai kapcsolat nem korlátozódott csupán a művek betanítására. Részint a színházban, részint a balettintézetben gyakran dolgoztak hosszabb-rövidebb ideig orosz-szovjet vendégmesterek, s közülük nem egy gyakorlatokat is vezetett. Csupán a legjelentősebbeket említjük meg: *V. Vajnonen, K. Armasevskaja, A. Messzerer, R. Zaharov, L. Lavrovskij, T. Nyikitina, O. Lepesinszkaja, P. Guszev, A. Seleszt, N. Baltacsejeva, A. Kumisnyikov és B. Bregvadze.*

## Munka két intézményben, részvétel a szakmai közéletben

A mesterpár 1949-ben magániskoláját megszüntette. Nádas Ferenc egyfelől folytatta operaházi működését (Nádas Marcella pedig a Honvéd együtteshez szerződő balettmester lett), másfelől az 1950-ben meginduló ÁBI vezető szaktanáráként dolgozott. A klasszikus iskola szerepe ettől az időponttól kezdve minden vonatkozásban megváltozott. Nádas Marcella így fogalmaz: "Néhány év alatt Nádas jól képzett táncosokat nevelt, ami lehetővé tette a Diótörő betanítását". Továbbá: "A balettnak az Opera keretében nagyobb jelentősége lett. A kar-tagoknak már nem kellett statisztálniuk..."

A Mester pedig már idézett cikkében azt mondja: "A szovjet balettművészek megjelenése óriási fellendülést jelentett számunkra. Minden táncosnőbe, táncosba, még a legkisebb növendékbe is új hitet lehelt. Új perspektívát mutatott: hogy amit egy balett-növendék 9-10 éven át tanul, azt használni is fogja". Úgy tetszik, sűrítetten és a lényegyet fejezte ki ez a néhány mondat, s hogy ez a gyakorlatban mit jelentett, ezt visszaemlékezéseik jól érzékeltetik.

A Diótörőt betanító V. Vajnonen felesége és egyben asszisztense: *K. Armasevskaja* – a minisztérium felkérésére – indított egy tanfolyamot, amelyen magyar szakemberekkel a *Vaganova-rendszer* néhány évét ismertette meg. Ismét a Mesternőnek adjuk át a szót: "... Nádas tanította a legfelsőbb osztályt az ÁBI-ben. Az intézet igazgatója *Lőrinc György* lett. Férjem vezette a balett-munkaközösséget. Az utóbbi minden héten összeült, és Nádas minden tudását átadta a többi pedagógusnak, akik ekkor még kevés tapasztalattal rendelkeztek. Armasevskaja csak az első három év anyagát adta át. Most a további, magasabb évfolyamokat is át kellett venni, és Nádas magyarázott, demonstrálta a gyakorlatokat és lépéseket a Vaganova-rendszer alapján. A klasszikus balett tanárok akkor *Bartos Irén, Hidas Hedvig, Szalay Karola, Lőrinc György* és ... *Mák Magda* voltak. Az osztály, amelyet Nádas az Operából ... hozott magával, kilenc végzős növendékből állt: *Orosz Adél, Szumrák Vera, Miklósy Margit, Boross Erzsébet, Menyhárt Jacqueline, Ángyási Erzsébet, Róna Viktor, Koren Tamás és Tóth János.*"

Az intenzív munka az Operaházban, s az ugyancsak erőteljes munka az intézetben azután még szorosabb kölcsönhatásba került egymással, és a fókuszban vál-



tozatlanul Nádasi Ferenc személye, balettmesteri tevékenysége állt. Művészé érlelődő táncosok, intézeti növendékek és intézeti mester-kollégák tanultak továbbra is Tőle, aki még egy teljes évtizeden át páratlan energiával dolgozott. Akiket az Operaházból átvitt a megalakuló ÁBI-be, azok 1954-ben végeztek. Ezután 1957-ben "kihozott" még egy tizenhárom főnyi osztályt (ekkor végzett például *Sipeki Levente* és *Perlusz Sándor*), 1961-ben pedig a tíztagú utolsó Nádasi-osztály fejezte be intézeti tanulmányait (köztük *Aradi Mária*, *Pártay Lilla*, *Sterbinszky László* és *Imre Zoltán*).

Nevelőmunkája mellett a vizsgakoncertek alkalmából Nádasi esetenként változatos zenéjű új koreográfiáival, a növendékek részére készített vizsgaszámokkal is jelentkezett. Az intézet 1970-es jubileumi évkönyve a következő koreográfiáit sorolja fel: *Az infánsz születésnapja*, *Kötéltáncosnő*, 1957 (Radnai Miklós zenéje), *Cisz-moll keringő*, 1957 (Chopin), *Fiatalság-bolondság*, 1956, 1957, 1962 (Milhaud), *Keringő- emlékek*, 1957 (J. Strauss), *Pas de trois*, 1956, 1957 (Mendelssohn), *Polovec táncok*, 1957 (Borodin), *Psyche és Eros*, 1961 (C. Frank), *Tarantella*, 1957 (Verdi), *Vidám kísértetek*, 1961, 1965 (Massenet). Boldogan látta, láthatta tehát Nádasi munkája eredményét: a klasszikus balett magyarországi felvirágzását a színházban és az intézetben.

Valószínűleg ez az öröm is fűthette akkor, amikor bokros teendői mellett, még az 50-es évek közepén elvállalta a megszülető *Magyar Táncművészek Szövetsége* elnöki tisztségét, az 1951-től létező szakmai folyóiratban pedig cikkeket publikált (például *Blasis*-ről, *Guerrá*-ról és a 70 éves Operaház balettegyüttesi munkájának fejlődéséről). Zsűritagként és felkészítő balettmesterként vett részt például 1955-ben a varsói *Világiffúsági Találkozó*n, ahol a résztvevő nyolc magyar táncos mindegyike előkelő díjat nyert a rangos nemzetközi táncversenyen. 1959-ben azután a Szovjetúnióban járt, ahol – mint Kun Zsuzsa írja – "Úgy körülhordozták, mint a véres kardot, hogy ez az a Mester, akinek a növendékei eltáncolják a mi ... nagy balettjeinket, nagyon magas színvonalon, s aki ilyen táncosokat tud küldeni a versenyekre."

Most már tényleg majd mindenki az Ő tanítványa volt, aki főszerepet vagy karmeladatot produkált a színházban. S a fejlődés nyomán a klasszikus balett szerepe *viszszafordíthatatlanná* vált, hiszen nélküle az Operaház repertoár-darabjait nem lehetett volna játszani. A munkába egyre több végzett növendéke kapcsolódott be, s az 1956-os forradalom utáni nagyarányú táncos emigrációt követően még nagyobb szükség lett rájuk. Az intézet nevelőmunkájában pedig tulajdonképpen a Nádasi-féle és az átvett, ugyancsak a Blasis örökségre építő Vaganova metódus egyfajta szintézise érvényesült. Mindkettő e Mesterek saját tapasztalatából és tanulmányaiból szinte természetesen fejlődött ki, és így felszívódott bennük a színpadi és a termi munka minden hasznosítható vívmánya.

A színpadi munka mellett vagy annak befejeztével pedig Nádasi operaházi, illetve intézeti növendékei egyre nagyobb *pedagógiai* szerephez jutottak. Elegendő, ha ennek illusztrálására most csupán ABC-rendben felsoroljuk, hogy 1970 előtt ki mindenki kapcsolódott be hosszabb-rövidebb időre az intézet pedagógiai munkájába: szakmai tanárként *Bartos Irén*, *Éhn Éva*, *Gál Jenő*, *Gombkötő Erzsébet*, *Kálmán Etelka*, *Mák Magda*, *Menyhárt Jacqueline*, óraadó szakmai tanárként pedig *Róna Viktor* és *Sterbinszky László*. 1970 után lett az intézet igazgatója, majd mesternője *Kun Zsuzsa*,



intézeti szaktanárként dolgozott, illetve dolgozik *Boross Erzsébet, Handel Edit, Havas Ferenc, Koren Tamás, Nagy Zoltán, Perlusz Sándor és Sipeki Levente*.

Az Operaházban eközben – 1960-ban – Harangozó Gyula utoljára koreografált, és ezután még egy évtizedig táncosként működött. A "nagy kettős" periódusa tehát véget ért, és Harangozó után az 1960-61-es évadban *Nádasi Ferenc lett a balettegyüttes igazgatója*. Ez a tisztség bizonyos fokig munkásságát betetőzte; tevékenységét egyébként 1955-ben Érdemes Művész kitüntetéssel, 1958-ban Kossuth-díjjal honorálták. (Mivel az Operaház örökös tagja cím kiadása évtizedekig szünetelt, azt – posztumusz – 1991-ben adományozták emlékének.)

## Nádasi mester öröksége

Lehet abban valami fonák jelképeség, hogy az időződő Mestert a betegség a lábában támadta meg. A kór a 60-as évtized elején fokozatosan elhatalmasodott, kikezdte munkabírását, szellemi-fizikai frissességét. 1962-63-ban ezért mindkét intézményből visszavonult. 1966. február 20-án halt meg. Temetésére volt tanítványai és munkatársai, tisztelői és az egész magyar táncművész társadalom képviselőinek részvételével, ünnepélyes körülmények között került sor.

A Harangozó-Nádasi "nagy kettős" idősebb tagja tehát eltávozott. Nádasi Ferenc balett-történeti jelentősége, munkássága azonban tovább élt, mert szerves, hatékony részévé lett a magyar balettkultúrának. Nemcsak alkotó módon segítette a korszerű és egyben nemzeti jellegű koreográfiai és előadóművészi kibontakozást, hanem főszereplője volt a klasszikus balett igazi meghonosításának Magyarországon.

Láthattuk, hogy a 40-es évtizedben mintegy előkészítette az utat ahhoz, hogy az orosz-szovjet inspiráció és segítség hatására a klasszikus tradíció – mint értékes műsor-réteg és balettpedagógiai bázis – a gyagilevi orosz és a népművészeti ihletésű Harangozó-repertoár mellé társuljon. Ez az ötvözött klasszikus és karakter-bázis alakította és módosította az együttes említett arculatát, s közvetlenül átültethetővé tette a neoklasszikus stílust is az operaházi balettegyüttes számára.

Igaz, erre a "modernebb" folytatásra közel egy évtizedet kellett még várni, amikor a 60-as évek végétől az Operaházban elkezdődött *Seregi László* alkotói tevékenysége. Ezzel közel egyidejűleg indult meg a kiemelkedő értékű angol, később az amerikai neoklasszikus stílusú *Ashton*, illetve *Balanchine*-művek adaptációja. Ez a kettős, hazai és nemzetközi irányvonal (kiegészülve a francia, valamint a holland – modern tánchoz is közelítő – balettekkel) fokozatosan átszínezte az előző negyedszázadban kialakult társulat stílus-képét. A gazdagabb alkotó- és előadóművészi profil azonban nemcsak tartalmazza, hanem folyamatos jelleggel fel is tételezi a klasszikus kultúra erőteljes jelenlétét az Operaházban, sőt, áttételesen az egyes azóta megszületett balettegyütteseknél is.

Ami pedig a magyar előadóművész-képzést illeti, ennek szilárd alapját alkotja az élő színpadi munkával minden időben szoros kapcsolatban álló balettpedagógiai munka, és annak hivatott letéteményese, a *Magyar Táncművészeti Főiskola*. Az a főiskola, amelynek több évtizeddel ezelőtti megalapozásában Nádasi mester tehetsége

és tudása, egész személyisége oly nagy, bízást mondhatni: meghatározó szerepet játszott.

A főiskola méltán tekintheti magát az intézményt s az abban folyó munkát Nádasi Ferenc öröksége alkotó szellemű folytatójának. Általa s a Főiskolán eredményesen tevékenykedő volt tanítványok útján él tovább mindaz, amit a modern hazai balettkultúra egyik megteremtője, Nádasi Ferenc elkezdett, segített kifejlődni, s aminek ápolása és továbbfejlesztése az egész magyar tánckultúra érdeke, kötelessége.

**Körtvélyes Géza**

## **Irodalom**

Nádasi Ferenc: 70 éves Operaházunk balettje – in Táncművészet 1954. IX.

Nádasi Ferenc: Guerra Miklós – in Táncművészet 1955. XII.

Körtvélyes-Gelencsér Ágnes: Guerra Miklós balettmester operaházi működése

Vályi Rózsi: Nádasi Ferenc, a magyar balett érdemes művésze. Mindkettő: in A magyar balett történetéből, Művelt Nép, 1956.

Lőrinc György (szerk.): A balettművészet felé... Gondolat, 1961.

Körtvélyes Géza: Nádasi Ferenc 70 éves – in Táncművészeti Értesítő, 1963/3.

Kun Zsuzsa: Búcsú Nádasi Ferentől – in Muzsika, 1966/4.

Körtvélyes Géza: A csodálatos mandarin az Operaházban – in A modern táncművészet útján – Zeneműkiadó, 1970.

Körtvélyes Géza – Lőrinc György: Budapesti Balett I. (Corvina, 1971.)

Harangozó Gyula: Mozaikok az operai balett és pályám történetéből – in Táncművészeti Értesítő 1971/1.

Körtvélyes Géza: Nádasi Ferenc emlékezete – in Muzsika 1973. I.

Gelencsér Ágnes: Nádasi Ferenc – címszó, – in Koezler Balettlexikon, magyar kiadás (Zeneműkiadó, 1977.)

Kaposi Edit: Beszélgetés Géczy Évával – in Táncművészeti dokumentumok, 1977.

Nádasi Marcella: Életem és a balett – in Táncművészeti dokumentumok, 1979.

L. Merényi Zsuzsa: Nádasi mester kombinációi – in Táncművészeti dokumentumok, 1979.

Gelencsér Ágnes: Balettművészetünk az Operaházban (1884-1919.) – in Tánctudományi tanulmányok 1982/83.

Dienes Gedeon: Balett Magyarországon – in Magyar Táncművészet (Corvina 1983.)

Dózsa Imre: Nádasi Ferenc emléktáblájánál

Nádasi Marcella: Így volt, jól emlékszem

Nádasi Marcella és Kun Zsuzsa: Emlékezés a Fészek Művészklubban – Mindhárom: in Táncművészeti dokumentumok, 1984.

Körtvélyes Géza: Balettművészetünk az Operaházban I-II. – in Tánctudományi tanulmányok 1982/83, 1984/85.

Gelencsér Ágnes – Körtvélyes Géza: Balettművészeti fejezetek – in A budapesti Operaház 100 éve (Zeneműkiadó, 1984.)

Nádasi Marcella: Jegyzetek Nádasi Ferenc tanítási módszeréről

Éhn Éva: Pedagógiai tapasztalataim és nézeteim

Szudy Eszter: Beszélgetés Lakatos Gabriellával – Mindhárom: in Táncművészeti dokumentumok, 1986.



# SHAKESPEARE A TÁNCSZÍNPADON

## (Közelítések, kérdések, kitérők)

Az alábbi áttekintés a szó eredeti értelmében kíván esszé lenni, vagyis kísérlet, annak meghatározására, hogy milyen helyet tölt be a nagy drámaíró a táncművészetben, főleg az európai táncszínpadon. És első megközelítés is, mert – az író életművéhez hasonlóan – a téma szinte kimeríthetetlen, tehát bőven marad még feltárnivaló. Ugyanakkor az elérhető források máris alkalmasak bizonyos következtetésekre. Sőt, az adatok meghatározott csoportosításából szinte önként rajzolódnak ki a különböző művelődéstörténeti tendenciák és konklúziók. Úgy tűnik hát, hogy valóban elérkezett az első szemle ideje. Ha pedig valaki figyelmesen áttekinti a később látható adatgyűjteményt, hamar felismeri, hogy Shakespeare táncszínpadi kultusza hetvenes éveinkben tetőzött, s hogy bizonyos darabok iránt a nyolcvanas évek derekától már csökkent a koreográfusok érdeklődése. Könnyen lehet hát, hogy ezúttal egy tánc-történeti periódus csöndes lezárulásánál is tanúskodhatunk.

### 1. Irodalom és koreográfia

Az egyetemes tánc kutatásnak sajnálatos fogyatéksága, hogy idáig senki nem vállalkozott az irodalmi alapokból táplálkozó színpadi táncművek vizsgálatára, még általánosabban: az irodalom és a koreográfia viszonyának elemzésére, – holott a feladat alapkérdést érint, a táncművészet autonómiájának kérdését. Arra lett volna szükség, s van is, hogy valaki "szétszítálja" századok színpadi termését aszerint, hogy az egyes táncművek milyen indítekből születtek meg. Mert hiszen az önálló ihletésű koreográfiaiak mellett a zenei és képzőművészeti források is fontosak, de a történelmi, etnológiai vagy pszichológiai indítékekről sem feledkezhetünk meg. Bennünket persze itt épp a legnagyobb vonulat, az irodalom ugródeszkájáról rugaszkodó egyetemes repertoár érdekelne, ám a sziszifuszi elszántságot igénylő tanulmány vagy kimutatás tudomásunkkal még nem áll rendelkezésre. Hiányában személyes tapasztalatokra, s a szaklexikonok summázataira hagyatkozhatunk.

Az utóbbi támpontok alapján nagy valószínűséggel állítható, hogy századok során a koreográfusok az európai irodalomból legszívesebben a *Don Juan*, a *Don Quijote* és a *Faust* témájához fordultak. Ehhez a favorizáltsághoz azonban rögtön hozzá kell tenni, hogy a három témának együtt sem volt annyi koreográfiai megjelenítése, mint egyedül a Rómeó és Júliának.

A három mű egybekötő, s a tánc számára is termékeny vonását kutatva valószínűleg arra kell konkludálnunk, hogy tán nem is konkrét "irodalmiságuk" a legfontosabb, hanem inkább az, hogy egyfajta – irodalomba emelkedő – közös európai mítosz kifejeződései. Mert hiszen Goethe csupán a csúcson állt, s előtte már a legkorábbi nyomtatott ponyvák terjesztették Faust legendáját, hogy már a XVI. században életre keljen az angol színpadokon; a tudós alakja eközben tovább él a német vásári játékok-

ban és bábszínházakban; megszületik a lengyel alteregója, Twardowski mester (s bizonyára a magyar Hatvani professzort sem joggal itt említenünk); Goethe után pedig tovább burjánzik a Faust-téma napjainkig, hol a költő műveiből kiindulva, hol pedig művét többé-kevésbé mellőzve. (A német színpadokon többnyire Abraxas címmel futottak ezek a Faust-balettek.) Hasonló a helyzet a Don Juannal: amióta feltűnt a XIV. századi sevillai krónikában, s Tirso de Molina 1630-ban drámai játékká fogalmazza, a téma valósággal szétfroccsen Európában, hogy új meg új feldolgozása, prózai vagy zenés adaptációja szülessen. Valószínűleg eleve közkinccs volt, de mindenképpen közkinccsé vált. És némileg hasonló a helyzet a Don Quijoteval, noha alakja annyiban "kilóg a sorból", hogy a figura egyértelműen Cervantes szerzőségéhez kötődik. Az eszmevilág és a valóság ütközése, a reális és irreális groteszk keveredése azonban nagyon is közel juttatja a búsképű lovagot ahhoz, hogy mítosz-figura váljék belőle. Mindhárom hősnek, mindhárom műnek abban vélhetjük közös nevezőjét, hogy a középkor és az újkor eszmevilága és életvitele ütközik bennük össze, s ez az ütközés mítoszhozdozóvá emeli a címszereplőket. És valamely oknál fogva az ilyen alakok, hősök mindig is izgatták a koreográfusokat. Annyira, hogy századunkban még az irodalmi témáktól görcsösen tartózkodó nyugat-európai expresszionizmus is megengedte magának a kivételt (Lábán Rezső: *Don Juan*, 1925.; Milloss Aurél: *Don Quijote portréja*, 1947.).

Érdemes lenne egyszer egy kölcsönhatásos folyamatot ugyancsak föltárni, "Shakespeare és a mítoszok" viszonyát. Itt be kell érni utalással a tényre, hogy a költő a korábbi drámák mellett köztudomásúan bőven merített mesékből, vándortémákból, krónikák csodás híradásaiból, – másrészt viszont, hogy megírott hősei az idők során maguk is közkinccsé, mitikus figurákká nőttek. (A szónak természetesen nem ógörög mitológiai értelmében, hanem úgy, ahogy a gonoszságra III. Richárdot vagy Lady Macbethet, a tusakodásra Hamletet, az intrikára Jágót emlegetjük megtestesítő példának köznap beszédünkben.) Nos, ez a vizsgálódás is még filológusra vár, de talán nem érdektelen ebben az összefüggésben megidéznünk századunk jeles koreográfusát, Maurice Béjart-t, akinek 1966-ban<sup>1</sup> Robert Goffaux félig-meddig szemrehányást tett a Rómeó és Júlia színrevitele előtt: "... miután éppen nemrégiben fejtette ki lapunk hasábjain, hogy 'teljességgel ellenzi a balett-szöveggönyvet' és hogy véleménye szerint 'a táncnak nincs semmi köze sem az irodalomhoz', most mégis miért a Rómeó és Júliát próbálja ezzel az iszonyatos tömeggel, amelyet hangtölcséren át irányít? Hiszen a Rómeó és Júlia egyenesen egy irodalmi alkotásból ered, s anekdotikus balett, olyan táncmű, amely 'egy történetet mond el'. – Úgy igaz, ahogy mondja – válaszol a koreográfus. – De én az anekdotát csak akkor vagyok hajlandó használni, ha az mítosszá vált. Így az Orfeusz, a Don Juan esetében. Ez azt jelenti, hogy a történet annyira közismert, hogy nem kell időt vesztegetnünk az elmesélésére, hiszen már mindenki köztulajdona".

A nyilatkozat nemcsak vallomásértéke vagy a mítoszkapcsolat miatt fontos, hanem azért is, mert az irodalmi alapú balettek alapproblémájára világít rá. Arra ugyanis, hogy az irodalmi forrás táncos áttételezésében a koreográfus mindig is választ áll: vagy teljes hűséggel "lefordítja" a szöveget (mármint: ha tudja), s ilymódon



önmagában is érvényesülő és egyben hűséges színpadi művet hoz létre, vagy pedig tudatosan épít a leendő néző előzetes ismeretére<sup>2</sup> s e munkahipotézissel konstruálja darabját. A forrást ilyenkor tehát csak támpontnak használja, s ily módon hoz létre tánc költeményt vagy éppen színpadi szörnyűséget, de bármilyen is legyen az eredmény, a néző már nem az irodalmi mű szoros lenyomatát kapja. – Erre a témára később, az egyes színművek táncos kivitelét vizsgálva még vissza kell térni, most azonban maradjunk az irodalom és a színpadi tánc általános kapcsolatainál.

Úgy vélhetnénk, hogy a nagy angol drámaíró feltűnő koreográfiai népszerűségének az a legfőbb oka, hogy szerzőnk kész konstrukciót kínál a további feldolgozásokhoz, világos szerkezettel, fordultatos drámai fejlődésfolyamattal, jól körülhatárolt jellemekkel stb. Nos, mindez igaz, de nem magyaráz meg mindent. Mert hiszen a felsorolt tulajdonságok birtokában Shakespeare mellett a további nagy drámaszerzők is ott állnának műveikkel a preferáltak listáján. Ám egyáltalán nem így van, s erre talán két példa is elegendő. Lope de Vega "saját adata szerint több, mint kétezer drámát írt"<sup>3</sup>, ám közülük tudomásunkkal csupán egy, A hős falu lett balettmű alapja. (A szovjet színpadokon és a budapesti Operaházban Laurencia címmel adták.) Még inkább meglepődünk, ha *Molière* oeuvre-jének utóéletét figyeljük. Elvégre Molière félig-meddig "tánc-szakember" is volt, a "comédie ballet" egyik megalapítója, aki úgy szötte műveit, hogy gondolt a táncos kivitelre, de legalább táncbetétekre, s olykor maga is koreografált vagy táncolt darabjaiban.. A tánc történet több, kifejezetten táncos darabját tartja számon. Ennek ellenére az utókor táncszínpada Az úrhatnám polgáron kívül szinte semmit sem vett pártfogásába, holott pl. a Kellemetlenkedők is remek, "táncra termett" típusokat kínál. Nem, ha az irodalmi termés táncszínpadi lecsapódását keressük, Shakespeare után hosszú szünet következik. Vagy ha mégsem, a preferáltságbeli folytatást nem a drámai, hanem az elbeszélő költészet feldolgozásaiban kell keresnünk.

Ki gondolta volna például, hogy Shakespeare után a legtöbb tápanyagot valószínűleg Alekszandr *Puskin* szolgáltatta költészetével? A paraszthercegnő, Mozart és Salieri, A pikk dáma (balettben is, nemcsak operában), Anyegin, Mazeppa, a Cigányok, A postamester, Borisz cár, Az aranyhalacska, A szoborvendég (ez is Don Juan) önálló feldolgozásai mellett megemlíthetjük Az aranykakas és a Szaltán cár fontos táncbetéteit, vagy az ismét önálló balettműként újraeledő Egyiptomi éjszakát (Pétervár, 1908., Fokin koreográfiája), amely később számos Kleopátra-balett kiindulópontja lett. Némelyik "Puskin-balett" évtizedekig uralkodott a színpadon, mint pl. A bahcsiszeráji szökőkút, A bronz-lovas és A kaukázusi fogoly. A költőnek a táncra gyakorolt impulzív hatását semmi sem igazolja jobban, mint az, hogy némelyik balett az adott írásmű megjelenése után feltűnő gyorsasággal megszületett. Ilyen volt a Ruszlán és Ludmilla, melyet Gluskovszkij már 1821-ben bemutatott Moszkvában, ilyen A fekete sál, melyet szintén Gluskovszkij vitt színre 1831-ben. A legfeltűnőbb A kaukázusi fogoly esete: Puskin 1820-21-ben írta művét, s a balettet Charles Didelot koreográfiájával már 1823-ban bemutatták Pétervárott<sup>4</sup>. Töprenghetünk, hogy a jelentéget minek tulajdonítsuk, a költészet elemi, átsugárzó erejének, vagy divatjelen-



ségnek? Mint ahogy az a tény is tűnődést kíván, hogy századunk középső harmadában az irodalmi bázis használata valóságos színpadi kiszerelőiparba nőtt át, melynek gyakorlatában Tolsztojt és Dosztojevszkijt is elérte a nemezis, s nem is csupán a Szovjetúnióban. Vajon az önálló táncművészeti mondanivaló hiánya, netán a művészi garanciákat igénylő jó szándék, vagy valami presszió késztette erre a magatartásra a koreográfusokat? Esetleg mindegyik motívum együtt, koreográfusonként eltérő hatóerővel?

Vannak még feltárandó rejtélyek, s közéjük tartozik az is, hogy a történelem folyamán ki, mikor, hol és főleg milyen indítékkal fordult Shakespeare-hez (koreográfust és előadó társulatot egyaránt ideértve), illetve, hogy ki és miért *nem* fordult drámaterméséhez. Ezzel eljutottunk kísérletünk tárgyának szorosabb körvonalazásához, jelezve, hogy az alább következő adatgyűjtemény igyekezett minden elérhető, Shakespeare nyomán keletkezett *önálló táncművet* számbavenni. Az "önállóság" kritériuma azonban máris kirekesztő hatású: figyelmen kívül kellett hagyni az eredeti, drámai formában előadott művek *táncbetéteit*, holott ez a téren nyilvánvalóan és bőven tartogat felfedeznivalót. Elegendő, ha csupán a Rómeóban vagy a Szentivánéji álomban eleve benne foglalt tánclehetőségekre, szerzői előírásokra gondolunk. A szorosan vett táncirodalom azonban a betéteket általában nem, vagy csak nagyon kivételesen regisztrálja. Így, ha valaki a feladatnak nyomába eredne, csak a napi sajtó hosszadalmas szemlélését választhatná.

Egy nem kirekesztő tendenciát is jeleznünk kell: igyekeztünk a *pantomim* produkciókat is bevonni a vizsgálódásba. Számuk nem nagy, de némelyikük nagyon megérdemli a figyelmét. – Általában a pantomim megítélésében régtől szörnyű zűrzavar uralkodik az egész tánc-írtészetben, alkotók és kritikusok táborában egyaránt, amint ezt már a XVIII. századi nagy balettreformátorok csatározásaitól kezdve megfigyelhetjük. A XX. század balettkoreográfusainak és kritikusainak szemében a pantomim gyakran leértékelt és lenézett, de legalábbis ambivalensen kezelt kifejezésforma. A koreográfusok egy része vállalja a kifejező gesztust, másik része elvileg nem pártolja, ám a gyakorlatban mégis rászorul. Ismét mások "a tiszta tánc" nevében igyekeznek minden kompromittáló mozdulatot kiiktatni, s csupán a klasszikus balett kánonjaira hagyatkoznak, miáltal viszont – az adott szerzőtől és témától függően – gyakran kilúgozottság, sterilitás keletkezik stb. Az a cél, melyet a XVIII. század derekán a perlekedő Noverre és Angiolini – egymással párhuzamban és olykor egymás ellenében – kitűzött a "coréodramma" műfajában, s melyet századunk közepén Milloss Aurél látóki elszántsággal felújított, vagyis a tánc és a kifejező mozgás szintézise, – majdhogynem sóvárgás, ábránd maradt, s lehetséges, hogy épp az alkotói közmegegyezés hiánya miatt. A koreográfusok századunkban többnyire önérdékű indokolásokkal igazolják munkájukat ("mások az adott téma kifejtésére primitív, mutogatós pantomimot alkalmaztak, bezzeg én szerves és kifejező táncnyelvet dolgoztam ki"), a kritika pedig sokszor lépremegy, utánamegy a gyalgó indokolásoknak, s eszerint osztja elismeréseit és számonkéréseit. Elvi megegyezésnek, széleskörűen érvényesíthető esztétikai platformnak pedig hírért sem hallani. Nem tehetünk mást, visszautalunk Shakespeare-re, aki a

szóbeli vibrálással együttthaladó játékot egyáltalán nem mostohatestvéreként kezelte. Nála az "illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez!" (Hamlet III. felv.) nem frázis vagy merő próbainstrukció, hanem ars poetica, alkotói életelv. Álláspontja ismeretében is a tánc művelői több belátással, sőt önérdekkel kezelhetnék a kifejező gesztus világát.

Adatgyűjteményünkben és vizsgálódásunkban – külön csoportban – azokat a táncműveket is illett számbavenni, amelyek nem valamely színmű akkurátus táncbéli lefordításai, ellenben indíttatásukat, ihletüket igenis Shakespeare-ből, valamely művének továbbgondolásával nyerték. Furcsa kategória ez, mert a rangos és meggyőző táncművektől az experimentális értékeken át a kihívó szélhámosságokig itt a legkülönbözőbb művek torlódnak egybe. Elkerülhetetlenül foglalkozni kell velük.

*Forrásainkról* előzetesen annyit érdemes summázni, hogy a különböző szaklexikonokon, enciklopédiákon<sup>5</sup> és balettkalauzokon<sup>6</sup> kívül a magyar és külföldi szakfolyóiratok<sup>7</sup> illetve az utóbbiak magyar nyelvű áttételei<sup>8</sup> szolgáltak kiindulásul, a bennük foglalt kritikákkal, tudósításokkal. Ez a szakirodalom – alig kell mondani – messze alulmúlja a színház- vagy zenetörténet magyarországi irodalmát, mégis, 1992-ben már kimondhatjuk, hogy a magyar táncutatásnak sem kell a semmiből kiindulnia. Azt természetesen kár lenne elhallgatni, hogy e források módszerbeli és szemléleti egyenetlenségeket tükröznek. Más – de mennyire más! – az amerikai és a francia szemlélet, a szovjetről nem is szólva, és magától értetődően a tollforgatók elvi álláspontja egy országon belül is erősen különbözik. Voltaképpen tudománytörténeti értekezés témája lehetne, hogy a nemzeti gőg vagy a szemellenzős stilisztikai elkötelezettség hogyan hatja át a táncirodalmat még századunk utolsó harmadában is. Abban tehát, hogy "mi a jó és mi a rossz" a színpadi kivitelben, megint nagyon sokszor nincs közmegegyezés (országokon belül sem), s a szabad véleménynyilvánítások villódzásában a kutató ugyancsak tusakodhat, hogy hogyan legyen úrrá az egymást kizáró véleményeken. A források szemléléséből azonban más is adódik.

Épp a különböző tudósítók, kritikusok eltérő megközelítésmódja vezet rá arra, hogy Shakespeare táncbéli áttételeit nem is lehet tisztán esztétikai vagy tánc történeti szempontból vizsgálni. Itt minden egybekeveredik, mert a téma az európai tánc kultúra legtöbb alapkérdését érinti. A táncos fejleményeket olykor a napi politika is motiválja, pénzügyekről nem is szólva; az elhivatott tánc költő mellett felrémlik a gyanús színpadi iparos alakja és attitűdje; a színházi üzem lehetőségei és korlátai éppúgy éreztetik hatásukat, mint a történelmi léptékű divathullámok vagy stílusáramlatok, és így tovább. Ezen a furcsa vegyességen nemigen lehet segíteni, s tán csak úgy kerekedhet felül a kutató, ha mellőzi az a priori szempontokat, s nem kerüli meg ezt a lüktető "vegyes-kereskedést". A vizsgálódás tárgya valószínűleg így rajzolódhat ki életszerűen.



## 2. Adatgyűjtemény

### Macbeth

Koreográfus	A bemutató éve	helye	Zeneszerző	Megjegyzés
Charles Le Picq	1785	London	Locke	
Francesco Clerico	1802	(Bécs?)	?	
Gaetano Gioia	1816	(Firenze?)	?	
Vincenzo Galeotti	1816	Koppenhága	Schall	
Louis Henry	1830	Milánó	C. Pugni	
José Limón	1959	?	?	"Barren Sceptre" ("Sivár hatalom")
Mario Pistoni	1969	Milánó	R. Strauss	
Jiri Blazek	1979	Usti nad Labem	Kiril Molcsanov	
U.O. Szarbagisev	1980	Frunze	K. Molcsanov	
Vlagyimir Vasziljev	1980	Moszkva, Bolsoj	K. Molcsanov	2 felv.
V. Vasziljev	1984	Berlin	K. Molcsanov	
Nikolaj Bojarsikov	1985	Leningrád, Malij	Kallós Sándor	3 felv.
Daniel Wiesner				
(és A. Moskalyk rend.)	1985	Prága, Új Színpad	V. Riedlbach	3 felv.
V. Vasziljev	1986	Budapest, Operaház	K. Molcsanov	
Hans Kresnik	1987	Heidelberg	?	("horror balett")
Köllő Miklós	1989	Budapest, Dominó	?	"Közép-kelet- európai Macbeth"
		pantomim egy.	?	
Pina Bausch	1989	Bochum, Wuppertal	?	

### Antonius és Kleopátra

Jean-Georg Noverre	1761	Stuttgart (v. Ludwigsburg)	?	
Gasparo Angiolini	1762	Bécs	G. Angiolini	
Francesco Clerico	1800	Bécs	?	
Jean Aumer	1808	Párizs	R. Kreutzer	
Antonio Cortesi	1828	London (v. Bécs)	?	
M.N. Lazareva	1965	Kisinyov	E.L. Lazarev	3 felv.
Igor Csernisov	1968	Leningrád, Malij	E.L. Lazarev	
Sz. V. Dreccsin	1968	Lvov	E. Lazarev	
Ugo dell' Ara	1971	Milánó	Sz. Prokofjev	
Aszaturjan	1971	Szaratov	E. Lazarev	
Malhaszjanc	1972	Voronyezs	E. Lazarev	
Dementyev	1972	Gorkij	E. Lazarev	
Dementyev	1974	Novoszibirszk	E. Lazarev	
Sz. I. Burhanov	1975	Taskent	E. Lazarev	
I. Csernisov	1975	Tallinn	E. Lazarev	
M.N. Lazareva	1976	Szverdlovszk	E. Lazarev	
I. Csernisov	1978	Kujbisev	E. Lazarev	

## Hamlet, dán királyfi

Fr. Clerico	1788	Velence	F. Clerico	"Amleto", 5 felv.
(valószínűleg Clerico)	1791	Livorno	?	
(valószínűleg Clerico)	1793	Milánó	?	
(valószínűleg Clerico)	1793	Firenze	?	
(valószínűleg Clerico)	1795	Bologna	?	
(valószínűleg Clerico)	1798	Bécs	?	
Louis Henry	1816	Párizs	W. R. Gallenberg	1 felv.
Louis Henry	1822	Bécs	W. R. Gallenberg	
Bronislav Nijinska	1934	Párizs, Opera	Liszt Ferenc (szímf. költ)	
Robert Helpmann	1942	London, Sadlers Wells	P. Csajkovszkij (H. nyitány)	1 felv.
Victor Gsovsky	1950	München	Boris Blacher	Prológ + 3 kép
Tatjana Gsovsky	1951	Buenos Aires		
Helga Swedlund	1952	Teatro Colón	B. Blacher	
Erwin Hansen	?	Hamburg	B. Blacher	
T. Gsovsky	1953	Oldenburg	B. Blacher	1 felv.
Herbert Freund	?	Berlin, Városi Opera	B. Blacher	1 felv.
T. Gsovsky	1954	Frankfurt/M	B. Blacher	
Serge Lifar	1957	Stuttgart	B. Blacher	1 felv.
Yvonne Georgi	1962	Engkieni fesztivál	Marcel Delonnay	
Giuseppe Urbani	1966	Hannover	?	1 felv.
Pierre Lacotte	1966	Bonn	B. Blacher	
N. A. Kamkov	1969	Párizs	W. Walton	
N. A. Dolgusin	1970	Leningrád	D. Sosztakovics	tévé-film!
Konstantin Szergejev	1970	Leningrád, Malij	P. Csajkovszkij	
Vahtang Csabukiani	1971	Leningrád, Kirov	N. Cservinszkij	3 felv.
E. G. Mnacakanjan	1971	Tbiliszi	R. Gaicsvadze	estét betöltő.
B. G. Ajuhanov	1972	Petrozavodszk	D. Sosztakovics	
E. G. Mnacakanjan	1972	"Molodj Balet"	A. P. Iszakov	
Alois Mitterhuber	1973/74	Jereván	D. Sosztakovics	
E. G. Mnacakanjan	1974	Bécs, Th. an der Wien	B. Blacher	
L. Monreal	1975	Harkov	D. Sosztakovics	"A haldokló királyfi"
Vittorio Biagi	1976	"Boston Ballet"	D. Sosztakovics	
Pierre Lacotte	1976	Lyon	Kollázs	
Joachim Ahne	1977	Párizs	W. Walton	film ("keresztmetszet")
John Neumeier	1977	Rostock	R. Gabisvadze	
Peter Tomew	1978	Koppenhága, Dán. Kir. B.	Sz. Prokofjev	
Henryk Konwinski	1979	Magdeburg	Sz. Prokofjev	
Henryk Tomaszewsky	1979	Poznan	Sz. Prokofjev	
Ivan Tenorio	1983	Wroclaw	?	pantomim
J. Neumeier	1985	Havanna	Alfredo Gomez	
Patrice Montagnon	1987	Koppenhága, Dán. Kir. B.	Michael Tippet	"Amleth"
		Berlin, Deutsche Oper	B. Blacher	1 felv.

## Otello, a velencei mór

Louis Henry	1808	Nápoly	W. R. Wallenberg	
Salvatore Vigano	1818	Milánó, Scala	Több szerzőtől	5 felv.
F. Bernadelli	1828	Moszkva, Bolsoj	Több szerzőtől	Vigano nyomán!
Erika Hanka	1955	Bécs	B. Blacher	"A v-i mór"
Yvonne Georgi	1956/57	Hannover	B. Blacher	E. Hanka kor. betanítása
Francoise Adret	1957	(Párizs) Cuevas társulat	Jean-Michel Darnasse	"A v-i mór"
Vahtang Csabukiani	1957	Tbiliszi	A. D. Macsavariani	4 felv
Tom Schilling	1957	Lipcse	B. Blacher	"A v-i mór" 1 felv.
Jiri Nemecek	1959	Prága	Jan Hanus	
Tatjana Gsovsky	kb. 1959	"Berliner Ballett"	?	
Serge Lifar	1960	Monte Carlo	Maurice Thiriet	"A v.-i mór"
		("Het Nederlands B.")		



V. Csabukiani	1960	Leningrád, Malij	A. D. Macsavariani	
Lubos Ogoun	1960	Plzen	J. Hanus	
Walter Gore	1961	Frankfurt/M.	?	"A v.-i mór"
?	1962	Rostock	J. Hanus	
Heinz Rosen	1962	München, Opera	B. Blacher	
Rudolf Karhánek	1962	Brno	J. Hanus	estét betöltő
?	1962	Zwickau	J. Hanus	
?	1962	Dessau	J. Hanus	
Emerych Gabzdyl	1962	Ostrava	J. Hanus	
?	1962	Karlsruhe	J. Hanus	
L. Ogoun	1963	Brno	J. Hanus	
N. I. Tregubov	1964	Odessza	?	
Juan Corelli	1964	Washington ("National Ballet")	Maurice Thiriet	
N. V. Danilova	1965	Kujbisev	A. D. Macsavariani	
Heinz Rosen	1965/66	München	B. Blacher	
Gabriel Popescu	kb. 1966	Zürich	B. Blacher	"A v.-i mór"
Tom Schilling	1968	Berlin, Komische Oper	B. Blacher	
R. Braun	1969	Usti nad Labem	J. Hanus	
Teja-Knut Kremke	1970	Schwerin	J. Hanus	
Kurt Steigerwald	1970	Oldenburg	B. Blacher	"A v.-i mór"
Peter Darrel	1971	Trieszt	Liszt Ferenc (Faust szimf.)	
R. Braun	1974	Brno	J. Hanus	
Janez Samec	kb. 1975	Hagen	B. Blacher	"A v.-i mór"
Eck Imre	1980	Pécsi Nyári Színház	G. Verdi (operarészletek)	
P. Darrel	1980	Glasgow (Skót Balett)	Liszt Ferenc (Faust szimf.)	
John Butler	1981/82	Les Grands Ballets Canadiens	A. Dvorák (Otello-nyitány)	
Inge Berg-Peters	1982	Gera	B. Blacher	
Robert de Warren	1985	Manchester (Northern Th. B.)	Loris Tjeknavorian	
John Neumeier	1985	Hamburg	montázs	
Jozef Sabovcik	1986/87	Pozsony	A. D. Macsavariani	
Arla Siebert	1988	Berlin, Komische Oper	?	"Ot. és Desdemona (estét betöltő)"

### *Coriolanus*

D. Canzinani	1776-78	?	?
Salvatore Vigano	1804	Milánó	J. Weigl

### *Lear király*

Myra Kinch	kb. 1948	Jacob's Pillow fesztivál	?	"Sundered Majesty" ("Szétválasztott fenség")
Martha Graham	kb. 1948	?	?	"The Eye of Anguish" ("A gyötrelem tekintete")
Eck Imre	1988	Budapest, Budapesti Kamarabalett	Vidovszky László	

### *A vihar*

Jean Coralli	1834	Párizs, Opera	Schneitzhoeffter	"A vihar, avagy a szellemek szigete"
Filippo Taglioni	1834 v. 38.	London	?	"Miranda"
Joseph Hansen	(1884-87)	(London)	A. Thomas	
Andrée Howard	1964	London, L-i táncszínház	Michael Tippett	
Eck Imre	1974	Helsinki	Jean Sibelius	

Glen Tetley	1978	London, Rambert Ballett	Arne Nordheim	2 felv.
Michael Smuin	1980	San Francisco (S. Fr. Ballet)	H. Purcell nyomán Paul Seiko	
Rudolf Nurejev	1982	London, Royal Ballet	Csajkovszkij-művekből	
R. Nurejev	1984	Párizs, Opera	?	
Glen Tetley	1986	Reggio Emilia (A Norvég Balett előadásában)	Arne Nordheim	A Rambert-verzió új betanítása

### *Szentivánéji álom*

R. Risli	1846	?	?	(Egy amerikai előadócsoport)
Giovanni Casati	1855	Milánó, Scala	Paolo Giorza	"Sh., avagy a nyáréji álom"
Marius Petipa	1876	Szentpétervár	Mendelssohn	
Mihail Fokin	1906	Szentpétervár	Mendelssohn	1 felv.
Szentpál Olga	1920	Budapest, Opera	Mendelssohn	"Oberon és Titánia"
Max Reinhard (próza rendezés!)	1928	New York	?	Puck szerepében: Harald Kreutzberg
Michail Fokin	1925	London	Mendelssohn	
Ludomir Rogowski	1926	Varsó, Opera	?	
David Lichine	1933	"B. Russes de Monte Carlo"	J. Ph. Rameau	"Nocturne"
Bronislav Nijinska	1937	Németország	?	film
John Cranko	1960	(Stuttgart?)	B. Britten	
George Balanchine	1962	New York, N.Y.C.B.	Mendelssohn	2 felv.
Frederick Ashton	1964	London, Royal B.	Mendelssohn	"Az álom", 1 felv.
G. Balanchine	1968	USA	Mendelssohn	filmprodukció
M. Taubert	1970	Braunschweig	Mendelssohn	
Fr. Ashton	1973	USA, Joffrey B.	Mendelssohn	
Oscar Araiz	kb. 1976	Buenos Aires	(Mendelssohn?)	
Heinz Spoerli	1976	Bázel	Mendelssohn	
Fr. Ashton	1977	(Amszterdam) Het National B.	Mendelssohn	"Az álom"
John Neumeier	1977	Hamburg	Mendelssohn/Ligeti Gy.	
Oscar Araiz	1980	Genf	Mendelssohn	
J. Neumeier	1980	Koppenhága, Dán Kir. B.	Mendelssohn/Ligeti Gy.	
Tom Schilling (szkv. B. Köllinger)	1980/81	Berlin, Komishce Oper	Mendelssohn	"Egy új Sz. álom"
J. Neumeier	1981/82	Párizs, Opera	Mendelssohn	
Eck Imre	1982	Pécs	Mendelssohn	
Lindsay Kemp	1984	Párizs	?	
Manfred Taubert	1984/85	St.Gallen	Mendelssohn	
Germinal Casado	1985	Karlsruhe	Mendelssohn	
Gray Veredon	1985/86	Lódz	Mendelssohn	
J. Neumeier	1986	Bécs, Opera	Mendelssohn/Ligeti	
Inge Berg-Peters	1987	Gera	Mendels./R. Lakomy elektr.	"Sz. álom, avagy Asgard álma"
Günther Pick	1987	München	Mendelssohn/Orff	
Seregi László	1989	Budapest, Opera	Mendelssohn/Novák János elektr.	

### *Rómeó és Júlia*

Eusebio Luzzi	1785	Velence	E. Luzzi	"Giulietta e Romeo", 5 felv.
Filippo Beretti	1787	Milánó, Scala	?	"Júlia és R." 1 v. 2 felv.
?	1790-95	München	?	
Ivan Valberg	1809	Szentpétervár	Daniel Steibelt	"Tragikus b. kórusokkal", 5 felv.



Vincenzo Galeotti	1811	Koppenhága	Claus Schall	5 felv.
Gaetano Gioja	1833	(Nápoly?)	?	
August Bournonville	1833	Koppenhága	C. Schall	
Mazzantini Lajos	1889	Budapest, Operaház	Steigner és Sztojanovits	"Új Rómeó"
Jean Cocteau és L. Massine	1924	Párizs	?	"Párizsi esték" sorozaton
Bronislava Nijinska	1926	Monte Carlo	Constant Lambert	
		(Gyagilev társ.)		1 felv.
Birger Bartholin	1937	Párizs "Les Ballets de la Jeunesse"	Csajkovszkij	
Ivo Vana Psota	1938	Brno	Sz. Prokofjev	
Tatjana Gsovsky	1938	Berlin	Csajkovszkij	
Harangozó Gyula	1939	Budapest, Opera	Csajkovszkij	
Leonid Lavrovskij	1940	Leningrád, Kirov sz.	Prokofjev	
Serge Lifar	1942	Párizs, Opera	Csajkovszkij	
T. Gsovsky	1942	Lipcsé	Leo Spiess	"Veronai szerelmesek"
Antony Tudor	1943	New York, MET	Fr. Delius/Doráti	1 felv.
		(American B. Th.)		
Birgit Cullberg	1944	Stockholm (Cullberg-balletten)	Prokofjev	
Leonid Jakobszon	1944	Leningrád, Kirov	Csajkovszkij	
L. Lavrovskij	1946	Moszkva, Bolsoj	Prokofjev	
S. Lifar	1946	Monte Carlo	Csajkovszkij	
F. Staff	1946	Fokváros	Csajkovszkij	
J. A. Urbel és U. Vjaljavszt	1946	Tartu	Prokofjev	
T. Gsovsky	1948	Berlin, Staatsoper	Prokofjev	
Dimitrij Parlic	1948	Belgrád	Prokofjev	
Margereta Froman	1949	Zágráb	Prokofjev	
Emerich Gabzdyl	1949	Ostrava	Prokofjev	
S. Remar	1949	Pozsony	Prokofjev	
S. Lifar	1949	Párizs	Csajkovszkij	
George Skibine	1950	Franciaország ("B. de Cuevas")	Csajkovszkij	"Veronai tragédia"
B. Bartholin	1950	Koppenhága	Csajkovszkij	
Sz. Mahov	1950	Prága	Prokofjev	
Yvette Chauviré	1951	"Firenzei május"	Csajkovszkij	
Otsz	1951	Tallinn	?	
Jiri Nemecek	1952	Plzen	Prokofjev	
E. Ja. Csanga	1953	Riga	Prokofjev	
Miroslav Kura	1954	Pozsony	Prokofjev	
E. Gogul (betan.)	1954	Varsó	Prokofjev	Lavrovskij nyomán
V. I. Vronszkij	1955	Kijev	Prokofjev	
E. Hansen	1955	Drezda	Prokofjev	
Taras-Skibine-Golovine-Skouratoff	1955	Párizs	H. Berlioz	
Frederick Ashton	1955	Koppenhága	Prokofjev	Prológ és 11 szín
B. Cullberg	1955	Stockholm	Prokofjev (részletek)	1 felv.
S. Lifar	1955	Párizs, Opera	Prokofjev (röv. partitúra)	2 felv.
Alfred Rodriguez	1955	Verona (Milánói Scala társ.)	Prokofjev	
T. E. Romanova	1956	Perm	(Prokofjev)	
Alberto Alonso	1956	Kuba	?	
Ioko Kajtanii	1956	Japán ("Kajtanii együttese")	Prokofjev	
Werner Ulbrich	1957	Lipcsé	Prokofjev	
Jerome Robbins	1957	New York	L. Bernstein	
John Cranko	1958	Velence (Milánói Scala együttese)	Prokofjev	3 felv.
I. Skoda	1958	Liberec	Prokofjev	
Erich Walter	1959	Wuppertal	Berlioz	
W. Ulbrich	1959	Stuttgart	(Prokofjev)	
J. Cranko	1959	Milánó, Scala	Prokofjev	
G. Skibine	1959	Antwerpen (?)	Berlioz (?)	
W. Orlowski	1959	Bázel	Prokofjev	

D. Parlic	1960	Bécs	Prokofjev
Vasile Marcu	1960	Bukarest	Prokofjev
Emmy Köhler-Richter	1960 (?)	Lipce (?)	Prokofjev
?	1961	Kolozsvár	Prokofjev
Peter van Dyk	1961	Hamburg	Prokofjev
J. Nemecek	1962	Prága	Prokofjev
Galina és Stefan Jordanov	1962	Szófia	Prokofjev
D. Parlic	kb. 1962	Zágráb	Prokofjev
N. Sz. Tugelov	1962	Frunze	Prokofjev
A. Tudor	1962	Stockholm (Svéd Kir. B.)	Delius/Doráti
L. Lavrovskij	1962	Budapest, Opera	Prokofjev
J. Cranko	1962	Suttgart	Prokofjev
V. Borkovszkij	1963	Poznan	Prokofjev
Lilo Gruber	1963	Berlin, Staatsoper	Prokofjev
O. M. Dadiskiliani	1963	Cseljabinszk	Prokofjev
J. Cranko	1964	Toronto	Prokofjev
J. Cranko	kb. 1963-64	Melburne	Prokofjev
Vadasi Tibor	1964	Szeged	Csajkovszkij
Frank Staff	1964	Fokváros	Prokofjev
K. D. Karpinszkaja	1964	Jakutszk	Csajkovszkij
P. van Dyk	1964-65	Strasbourg/Bonn	Prokofjev
L. Lavrovskij	1964	Ufa	Prokofjev
M. Kura	kb. 1964	Brno	Prokofjev
Kenneth MacMillan	1965	London, Royal B.	Prokofjev
Oleg Vinogradov	1965	Novoszibirszk	Prokofjev
Milan Hojdys	1965	C. Budejovice	Prokofjev
L. Lavrovskij	1965	Tallinn	Prokofjev
O. M. Dadiskiliani	1966	Donyeck	Prokofjev
Josef Svoboda	1966 (?)	Prága, Nemzeti Színház	Prokofjev (?)
Maurice Béjart	1966	Brüsszel, "A XX. sz. Balettje"	Berlioz
S. Lifar	1965/66	Helsinki, Finn Nemzeti Balett	Csajkovszkij
Lubos Ogoun	1966	Prága, Studio Balett Praha	Csajkovszkij
Erik Bruhn	1966	Róma	Prokofjev
Nicolas Berjoff	1966	Zürich	Prokofjev
S. A. Szerebroszkaja	1966	Dusanbe	(Prokofjev?)
Kurt Steigerwald	1966/67	Krefeld	Prokofjev
L. Lavrovskij	1967	Odessza	Prokofjev
E. Bruhn	1967	Stockholm	Prokofjev
Imre Zoltán	1967	Székesfehérvár (Szegedi Balett)	Csajkovszkij
D. Parlic	1967	Helsinki	Prokofjev
Rudi van Dantzig	1967	Amszterdam (Het National B.)	Prokofjev
I. Sertic	1967	Wuppertal	Prokofjev
Attilio Labis	1967	Párizs, Opera	Prokofjev
M. Sz. Saszlavszkij	1968	Lvov	?
Pantukin	1968	Harkov	?
J. Cranko	1968	München	Prokofjev
S. Golovine és N. Beriosoff	1968	Genf	Prokofjev
O. M. Dadiskiliani	1968	Minszk	Prokofjev
Ruth Page	1969	Chicago	Csajkovszkij
G. I. Davitasvili	1969	Tbiliszi	Csajkovszkij
Y. Georgi	1969	Hannover	Prokofjev
Sz. M. Tulubjeva	1969	Szverdlovsk	Prokofjev
I. Keres	1969	Wiesbaden	Prokofjev
I. A. Csemisov	1969	Leningrád, Kirov	Berlioz
Alberto Alonso	1969	Havanna	A. Vasquez
B. Cullberg	1969	Stockholm	Prokofjev

(Druzsinyin  
betanítása)

"45 perces kivonat"

W. Borkowski	1969	Oslo	Prokofjev	
J. Cranko	1969	London, Royal B.	Prokofjev	
Alberto Alonso	1969	Pécs	V. Millares és Láng István	"A veronai szerelmek mártírúma"
G. Skibine	1969	Milánó, Scala	Berlioz	
K. MacMillan	1969	Stockholm (Svéd Kir. B.)	Prokofjev	
I. N. Flegmatov	1969	Gorkij	Prokofjev	
?	1970	Lodz	?	
Oscar Araiz	1970	Buenos Aires	Prokofjev	
Alberto Alonso	1970	Havanna	Berlioz	
Vittorio Biagi	1970	Lyon	Prokofjev	
I. Sertic	1970	Bázel	Prokofjev	
O. Vinogradov	1970	Jereván	Prokofjev	
A. Csicsinadze	1970	Varsó	Prokofjev	
K. A. Müller	1970	Voronyezs	Prokofjev	
G. Skibine	1970	Buenos Aires	Prokofjev	
K. Nizanov	1970	Ashabad	Prokofjev	
Miroslav Kura	1971	Prága, Smetana Sz.	Prokofjev	2 felv.
(és Peter Weigl rend.)				
A. S. Sikero	1971	Kijev	Prokofjev	
N. A. Dolgusin	1971	Leningrád, Malij	Csajkovszkij	
O. Vinogradov	1971	Szófia	Prokofjev	
John Neumeier	1971	Frankfurt	Prokofjev	
Mai Murdmaa	1971	Tallinn	Prokofjev	
Nikolaj Bojarsikov	1972	Perm	Prokofjev	
Lothar Höfgen	1972	Bonn	Berlioz	
E.M. Rosen	1972	Göteborg	Prokofjev	
G. Skibine	kb. 1972	(London)	Berlioz	
		Royal Ballet		
N. Kaszatkina és V. Vasziljov	1972	Novoszibirszk	G. Rozsgyesztvenszkij	
Erich Walter	1972	Duisburg/Düsseldorf	Prokofjev	
Tom Schilling	1972	Berlin, Komische Oper	Prokofjev	"Modernizált verzió"
V. Skouratoff	1973	Bordeaux	Prokofjev	
és M. Santestevan				
N. Kaszatkina és V. Vasziljov	1973	Leningrád	Prokofjev	
Rex Reid	1973	Perth	Csajkovszkij	
J. Neumeier	1974	Hamburg	Prokofjev	
J. Cranko	1974	Sydney	Prokofjev	
N. Bojarsikov	1974	Berlin, Staatsoper	Prokofjev	
M. Pistoni	1974	Róma	Prokofjev	
O. Araiz	1974	Rio de Janeiro	Prokofjev	
J. Neumeier	1974	Koppenhága	Prokofjev	
R. Fascilla	1975	Torino	Prokofjev	
D. Aripova	1975	Kazany	Prokofjev	
J. Cranko	1975	Bécs	Prokofjev	
Mihail Lavrovskij	1975	Leningrád, Kirov	Prokofjev	
J. Cranko	1975	Genf	Prokofjev	
Ju. Jasugin	1975	Kujbisev	Prokofjev	
Popov	1976	Jakutsk	(Csajkovszkij?)	
G. Veredon	1976	Köln	Berlioz	
O. Vinogradov	1976	Leningrád, Malij	Prokofjev	
M. Kura	1976	Pozsony	Prokofjev	
Michael Smuin	1976	San Francisco	?	
		(S. Fr. Ballet)		
Peter van Dyk	1976	Strasbourg (Ballet du Rhin)	Prokofjev	
H. Weitz	1976	Kiel	Prokofjev	
O. Araiz	1977	New York (Joffrey Ballet)	Prokofjev	



N. Bojarsikov	1977	Vilnius	Prokofjev	
R. Nurejev	1977	London (Festival Ballet)	Prokofjev	
Roberto Fascilla	1977	Genova	Prokofjev	
Heinz Spoerli	1977	Bázel	Prokofjev	
A. Beljesev	1977	Joskar-Ola	Csajkovszkij	
Brian Macdonald	kb.1977	Kanada	?	
Hermann Rudolph	1976-78	Berlin, Staatsoper	Prokofjev	
Henryk Konwinski	1977-78	Pozan, Opera	Prokofjev	
V. E. Skilko	1978	Donyeck	Prokofjev	
Robert de Warren	1978	Manchester,	Csajkovszkij	"R. és J., tragikus emlékek
		Northern B. Th.		3 felv., 18 kép
J. Nemecek	1978	Brno	Prokofjev	
Francois Guilbard	1978	Avignon	Prokofjev	
L. Höfgen	1978	Hannover	Prokofjev	
Riccardo Duse	1978	Luzern	Csajkovszkij	
Peter Tomew	1978	Magdeburg	Prokofjev	
Jurij Grigorovics	1978	Párizs, Opera	Prokofjev	
Gray Veredon	1979	Lyon	Berlioz	
P. Tomew	1979	Karl-Marx-Stadt	Prokofjev	
Vittorio Biagi	1979	Róma	?	
Ju. Grigorovics	1979	Moszkva, Bolsoj	Prokofjev	
Kaszpovics	1979	Poznan,		
		Moniusko színház	?	
A. Kuznyecov	1979	Petrozavodszk	Berlioz és Bernstein	"Rómeó és J. - West Side St."
E. Walter	1979	Párizs	R. Grippé	
Z. M. Rajbajev	1979	Alma-Ata	(Prokofjev)	
W. Orlikowsky	1979	Graz	Prokofjev	
J. Lefevre	1980	Charleroi	Berlioz	
R. Nurejev	1980	Milánó, Scala	Prokofjev	
S. Lifar	1980	Szófia, Operaház	(Csajkovszkij?)	
Tóth Sándor	1980	Pécsi Nyári Színház	Csajkovszkij-montázs	
(rend. Sfk Ferenc)				
Dalal Achear	1980	Rio de Janeiro	diszkó-zene!	
N. Kasztina és V. Vasziljev	1980	"Moszkvai Klasszikus Balett"	G. Rozsgyesztvenszkij	
H. Neubauer	1981	Ljubljana	Prokofjev	
H. Rudolph	1981	Berlin, Staatsoper	Prokofjev	
P. van Dyk	1981	Bonn	Prokofjev	
J. Cranko	1981	Rio de Janeiro	Prokofjev	
Margarita Arnaudova	1981	Szófia,	Prokofjev (részletek)	
		"Arabeszk Stúdió"		
J. Cranko	1981	Frankfurt	Prokofjev	
Dietmar Seyffert	1982	Lipce	Prokofjev	
J. Cranko	1982	Glasgow	Prokofjev	
H. Müller	1982	Nürnberg	Vivaldi (!)	
M. Lavrovskij	1983	Tbiliszi	Prokofjev	
O. Araiz	1983	Genf	Prokofjev	
Horváth Krisztina	1983	Freiburg	Reneszánsz zene	
J. Cranko	1983	Párizs, Opera	Prokofjev	
N. Schmucki	1983	Rhodosz	Prokofjev	
Harald Wandtke	1984	Drezda	Prokofjev	2 felv. 16 kép
Rudi van Dantzig	1984	Amszterdam, Het National B.	Prokofjev	
R. Nurejev	1984	Párizs, Opera		
J. Cranko	1984	USA, Joffrey B.	Prokofjev	(Stuttgardi forma)
Fr. Ashton	1984/85	London, Festival Ballet	Prokofjev	
Seregi László	1985	Budapest, Operaház	Prokofjev	
Peter Lukanov	1985	Szófia	Prokofjev	
Igor Csermisov	1985/86	Tallinn	(Prokofjev?)	
Yair Vardi	1986	Anglia	Prokofjev	"Punk-változat"
Roberto Trinchero	1986	Gothenburg, Sora színház	?	

B. Cullberg	1986/87	Ljubljana	Prokofjev	A Pécsi Balett előadásában
J. Cranko	1988	Zürich	Prokofjev	
Seregi László	1988	Berlin, Deutsche Oper	Prokofjev	
Herczog István	1992	Budapest, Vígszínház	Prokofjev	

## Vígjátékok

A mű	Koreográfus	A bemutató éve	helye	Zene	Megjegyzés
A makrancos hölgy	M. Béjart	1954	Párizs	D. Scarlatti	"Ballet de l'Étoile"
A makrancos hölgy	Vera Untermüllerova	1961	Litomerice	Oldrich Flosmann	
A makrancos hölgy	J. Cranko	1969	Stuttgart	D. Scarlatti/ K.H.Stolze	2 felv.
A makrancos hölgy	J. Cranko	1976	London, Sadlers Wells	D. Scarlatti/ K.H.Stolze	Royal B.
A makrancos hölgy	Marcia Haydée (Cranko nyomán)	1979	Stockholm	D. Scarlatti/ K.H.Stolze	
A makrancos hölgy	J. Cranko	1981	USA, Joffrey B.	D. Scarlatti/ K.H. Stolze	
A makrancos hölgy	Louis Falco	(1980?)	(Köln)	?	
A makrancos hölgy	Daniel Wiesner	1986	Brno	?	
A windsori víg nők	V. Burmejszter és I. Kurilov	1942	Moszkva, Sztan- nyiszlavszkij sz.	V. Oranszkij	
A windsori víg nők	H. Spoerli	1984	Bázel	Thomas Jahn	"John Falstaff"
Vízkereszt, vagy amit akartok	A. Tudor	1937	London, Rambert Ballet	G. Frescobaldi	"Crossgarter'd"
Vízkereszt, vagy amit akartok	André Howard	1942	Liverpool/London Internat. B.	E. Grieg	
Vízkereszt, vagy amit akartok	Borisz Ejfman	1988	Leningrád, B. Ejfman egy.	?	"12 éjszaka"
Sok hűhó semmiért	Vera Boccadoro	1976	Moszkva, Bolsoj	T. Hrennyikov	"Szerelmet szerelemért"
Sok hűhó semmiért	V. Boccadoro	1977/78	Pozan, Opera	T. Hrennyikov	
Tévedések vígjátéka	Rodgers és John Hart	kb1960.	(London)	?	"The Boys of Syracuse"
Ahogy tetszik	J. Neumeier	1985	Hamburg	W. A. Mozart	

## Áttételek

A mű	Új címe	Koreográfus	A b e m u t a t ó éve	helye	Zene	Megjegyzés
Hamlet	"H-értelmezések"	J. Neumeier	1976	American Ballet Th	A. Copland	
Hamlet	"A H.-eset"	J. Neumeier	1977	Stuttgart	A. Copland	
Hamlet	"Látomások"	R. Helpmann	1981	London, Royal B.	Csajkovszkij 20 perc	
Otello	"A mór pavaneja"	José Limón	1949	New London	H. Purcell	

## Áttételek

A mű	Új címe	Koreográfus	A bemutató éve	A bemutató helye	Zene	Megjegyzés
Otello	"Prologue – Ot. előtörténete"	Jacques d'Amboise	1955-60	New York NYCB	R. Irving összeáll.	
Otello	"Prológus a tragédiához"	Brian Macdonald	1978	Havanna Kubai N. B.	J. S. Bach	
A vihar	"Prospero", kettős	Markó Iván	1987	Budapest Győri Balett	?	
Szentivánéji "Puck" álom		H. Wandtke/Köllinger	1987	Berlin, Komische Op.	Mendelssohn	"Modernizált"
Szentivánéji ? álom		Jürgen Heiss	1987	Hagen		jelenkori alakokkal
Szentivánéji "Kertalja" álom		Nola Rae	1988	Budapest, angol társ.	?	pantomimpamflet
Szentivánéji ? álom		Uwe Scholz	1989	Zürich	Mendelssohn és montázs	"olcsó modernizálás"
Rómeó és Júlia	"West Side Story"	J. Robbins	1957	New York	L. Bernstein	musical
R. és J.	"R., J. és a sötétség"	Grita Grätke	1962	Berlin, NDK	?	II. világháborús
R. és J.	"West Side Story"	J. Neumeier	1978	Hamburg	?	
R. és J.	"R. és J."	N. Rea és J. Mowat	1986/87	London, L-i ? Pant. Sz.	?	pantomimpamflet
R. és J.	"Forrószegiek – Falusi R. és J."	Novák Ferenc	1989	Budapest Honvéd egy.	Rossa L.	folklor adaptáció
A makrancos hölgy	"Csókolj meg Katám!"	Norman Thomson	1963	Budap. Főv, ? Operettsz.	?	musical
A m. hölgy	"Csókolj meg Katám!"	Bogár Richárd	1979	Bp. Főv. Operettsz.	?	musical

## Az affinitás módozatai

Az adatok nyomán az első kérdés: térben és időben hogyan oszlik meg az érdeklődés Shakespeare életművének táncbeli áttételére? A *földrajzi* elterjedést vizsgálva kézenfekvő, hogy a Távol-Kelet vagy Afrika nem nagyon játszhat szerepet. Feltűnő viszont, hogy a századunkban erőteljesen kibontakozó észak-amerikai táncművészet is szinte teljes tartózkodást mutat a nagy hagyatékkal szemben. Ezt annak ellenére kell állítani, hogy az egyetemes táncművészet egyik legkiemelkedőbb alkotása, José Limontól A mór pavane-ja épp a kontinensen született. Marad tehát Európa, ahol az áttételek sokaságával két ország tölti be a listavezető szerepét: Németország és – az egyértelműség kedvéért maradjunk a régi névnél – a Szovjetunió. Mi lehet az oka?

Németország esetében valószínűleg vissza kell lépnünk a XVIII. századba, a számtalan apró fejedelemség és hercegség földjére, ahol a helyi uralkodók többé-kevésbé mecénási feladatuknak és presztízskötelezettségüknek érezték az építészet és a zenei kultúra ápolását, s ebben a szférában a színházépületek és társulatok kialakítását is.



Sokat köszönhet ennek a berendezkedésnek az európai zeneművészet, valamint a fejlődő német dráma, de a táncnak is jutott. Emlékeztet, hogy amikor a nagy reformátor, Jean-George Noverre a század hatvanas éveiben a stuttgarti színház balettjét vezette, a színház nemzetközi búcsújáró hely lett, ahová Párizsból és máshonnan is zárandokoltak az érdeklődők, élvezni Noverre rendezéseit, sőt, szabályosan lopni is az ötleteiből... Nos, Nagy Frigyes, majd Bismarck egyesítő törekvései után ezek a színházak bő számmal fennmaradtak (személyes tapasztalatom szerint némelyikük még századunk hetvenes éveiben is működött, természetesen felújítva, de eredeti konstrukcióban), s szolgálták a városi és tartományi kultúrát. Ez az állapot az első világháború után sem változott, sőt. Köztudomású, hogy a rövid életű Weimari Köztársaság a színházi élet terrénumán is rengeteg kezdeményezéssel gazdagította a német és európai kultúrát. De mi történt a II. világháború után?

A kettészakított Németországban a háborús bódulat kihevertével mindkét ország fenntartotta a korábbi örökölt színházi és zenei intézményeket, sőt, erőteljesen gyarapította. A folyamatban bizonyára megint sok presztízspolitikai megfontolás szerepelt, a különböző berendezkedésű két állam versengése és bizonyításvágya, de most az eredmény a fontos. Előállt például a világban egyedülálló eset, hogy egyetlen városban évtizedeken át három operaház működött egymás mellett, természetesen mindhárom balettegyüttessel: a kelet-berlini Staatsoper és Komische Oper, valamint a nyugat-berlini Deutsche Oper. Ezúttal azonban épp az a jellemző, hogy a vidéki színházi kultúra is egyre erősebben prosperált. Táncban az egyik oldalon Stuttgart és Hamburg, a másikon Drezda és Lipcse a listavezető, de mindkét részen hosszan sorolhatnánk a folytatást. Egy ízben például, a nyolcvanas évek elején a Theater der Zeit folyóirat alapján sikerült végiglistázni az NDK színházait. Mintegy hatvanat sikerült egybeszámolni, s legkevesebb egyharmaduk balettkarral működött. Nem is véletlen, hogy a zenész és táncos előadók utánpótlására az NDK állami vezetése a hetvenes években igen erős nyomást gyakorolt a magyar kulturális államigazgatásra: adjon szerződő zenészeket és táncosokat! Az NSZK-ra vonatkozóan a Ballett-Journal / Das Tanzarchiv adott támpontokat 1982-ben<sup>9</sup>, amikor közreadta az országban működő balettegyüttesek besorolását és bérezését. Eszerint az NSZK-ban ötvenegy színházban folyósítottak táncosoknak fizetést, öt színházi rangcsoportban és gázsiosztályban.

A minőségi vizsgálódás igényét ezúttal félretéve tehát megállapíthatjuk, hogy mindkét német állam kiterjedt színházi hálózattal rendelkezett, s minden bizonnyal az újraegyesülés után is rendelkezik. Ezt az állapotot pedig nemcsak úgy kell látni, hogy a német polgároknak itt és ott az európai átlagnézőknél több módjuk volt a közvetlen színházi élményre. A dolog fonákja is fontos: ezt az apparátust, "ezt a molochot etetni kell!" Vagyis a színpadok választéka, repertoárigénye folyvást előírja az új darabok kitűzését. S itt máris Shakespeare-nél tartunk. A nyugatnémet Ballett International felmérése szerint<sup>10</sup> pl. az 1980/81. színházi évadban az NSZK-ban a *Rómeó* a harmadik legnépszerűbb balett. Az évad folyamán a darabot – hat koreográfiai verzióban! – 74 alkalommal adták elő. Ezt nem tekinthetjük véletlennek.

Ami a *Szovjetuniót* illeti, a lexikonok adataiból is kiszűrhetünk egyfajta színház- és társulatalapítási folyamatot, többé-kevésbé a politikai állapotok függvényében.



Nagyjából két szakasz rajzolódik ki. Az első hozzátétőleg a huszas évek közepétől számíthatjuk, amikor elültek a polgárháború viharai, de még a kolhozosítás, az éhínségek évadjai és a "gulagositás" előtt állunk. Egyfajta konszolidáció érződik, amihez a színházépítés és a társulatalapítás is hozzátartozik.

A folyamatból három mozzanat érdemel figyelmet. Az egyik, hogy – akár őszinte szándéktól, akár hamis presztízspolitikától vezetve, mert hiszen elidegenedési folyamat is zajlik – az államnak ország-világ előtt dokumentálnia kellett a "testvéri köztársaságokban" is a kultúra fellendülését. Vagyis az Uralon túli orosz és nem orosz területeken, szövetségi és autonóm köztársaságok székhelyén intézményekkel is igazolni kellett a kulturális kivirágzást. Ez az a folyamat, amely majd a II. világháború kényszerű alapítási szünete után – második periódusként – az ötvenes évektől ismét folytatódik. Tagadhatatlan bázisok jönnek létre,<sup>11</sup> egyre javuló előadói-tánctechnikai minőséggel, és ma már sokban vitatható eszmei-esztétikai alapállással. Mindenesetre a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján a "szojuzban" már mintegy ötven "opera- és balettszínház" működött<sup>12</sup>, amihez még hozzá kell számítanunk a vegyes profilú színházakat, amelyek rendszeresen vagy igen gyakran jelentkeztek önálló balettprogramokkal. Sőt, a különböző, ún. "kongresszusi", ifjúsági vagy szakszervezeti épületkomplexumokat is számba kell venni, ezek ugyanis hatalmas, már-már riasztó előadóterükkal ugyancsak szolgálták a táncprodukciókat, különösen a színházakhoz nem tartozó, relatíve független együttesek fellépéseit.

A második mozzanat akár európai kuriózumnak is beillik. A fennálló vagy újonnan létesülő zenés színházak ugyanis hivatalosan nagyon gyakran úgy szerepelnek, mint az "X.Y.-ről elnevezett állami, akadémiai opera- és balettszínház". Ez a disztinkció, az emblématisan is kifejezett rangosítás sehol Európában nem látható a színházak titulálásában! Természetesen nem kell, hogy megtévesszen bennünket, mert elég kézenfekvő, hogy ezekben a színházakban is a politikai, vagy a politikailag szituált zenei vezetés töltötte és tölti be a csúcsvezető funkcióját. Egyelőre nem tudni, hogy a világ akár egy operaházában is koreográfus vagy balettmester szerepelne az intendáns vagy főigazgató posztján, s ennyiben a szovjet berendezkedés nem is tér el az európai állapotoktól. Mindamellett fennáll, hogy a balett ezzel a hivatalos besorolással valamelyest mégis felértékelődött. Amit különben a balettműfaj és a balettművek népszerűsége – színházi nyelven: játszottsága – ugyancsak igazol. Egy adalék: e sorok írója 1974 decemberében, s mellesleg épp a Hamlet előadása kapcsán<sup>13</sup> megtekinthette a leningrádi Kirov színház előzetes műsorfüzetét. Nos, a színház december 1-20. között huszonegy előadást hirdetett meg, s ebből az ajánlatból tizenegy a balettelőadás! Ilyen paritásosságot az operaművekkel valószínűleg egyetlen európai operaszínpadon sem találhatunk. Az arány persze jelzi a közönség érdeklődését, de a színház balettjének teljesítőképességét is.

Shakespeare-hez nyilván a harmadik momentum vezet el. Az előbbieket ismeretében ugyanis nem kíván magyarázatot, hogy az újonnan létesülő művészeti bázisokon elsősorban orosz befolyás érvényesült. Ezt tekinthetjük önzetlen tapasztalatátadásnak és szellemi gyarmatosításnak is, miután mindkettő igaz. Elsősorban a cárizmusban és a szovjet érában is folyvást rivalizáló Leningrád és Moszkva befolyását kell



megemlíteni. Balettmesterek utaznak ide és oda, tartanak rövidebb vagy hosszabb tanfolyamokat, közvetítik a klasszikus-akadémikus balettnak a két fellegvárban kicsiszolt pedagógiai-technikai-stilisztikai ismereteit, s közvetítik vagy erőltetik a kialakult táncszemléleti-esztétikai normákat. Ami az utóbbiakat illeti, már szinte közhely, hogy századunk negyvenes éveire a Szovjetúnióban nemcsak a Gyagilev-társulat eredményeit hallgatták el, hanem a huszas-harmincas évek belső szovjet kezdeményezéseit is a szőnyeg alá söpörték. Lopuhov és Golejzavszkij munkássága a "non grata" besorolást kapta, a fiatalon avantgárd Mojszejev utóbb nagyrészt a dekorativitás irányába kényszerült, az "alternatív koreográfus" Leonid Jakobszon pedig a hatvanas években is inkább megtűrtként dolgozhatott Leningrádban. Igen, mert a negyvenes évekbe kialakult olyan (ki tudja, miből táplálkozó?) hivatalos felfogás, mely szerint a koreográfus elsődrendű feladatát a klasszikus irodalmi művek áttétele kell, hogy alkossa, lehetőleg nagyformátumú színpadi darabokban, és valami újraéledő barokkos pompakultusz jegyében. Ez a törvényként sehol nem rögzített, ám a gyakorlatban nagyon is érvényesülő irányzat aztán végigsöpört a Szovjetúnió társ-köztársaságain, és persze Kelet-Európában is. S miközben visszaszorította a személyes koreográfusi mondanivalót és kifejezést, s miközben átvette Puskin, Hugo, Balsac, Dumas és mások műveit "koreográfiai kiszerelésre", természetesen jobban figyelembe vette az eredendően drámai műveket. Kézenfekvő, hogy ebben az irányzatban Shakespeare előkelő helyet kapott, s azon sem kell csodálkozni, hogy a Moszkvától vagy Leningrádtól távol eső, ázsiai társulatok vezetői, koreográfusai – számításból vagy őszinte lelkesedéstől fűtve – ugyancsak szerepet kívántak játszani.

Egybefogva a német és a szovjet társulatok szemléljét, megalapozottan vallhatjuk, hogy részben kultúrpolitikai-esztétikai megfontolás, nagyobb részt azonban inkább a kiépült hatalmas "előadói kapacitás" tette lehetővé a Shakespeare-művek nagyszámú áttételét. Ha adatgyűjteményünkéből kivetítjük a harmincas évektől keletkezett balettművek számát, 27 *Rómeó-változatot* találunk német területen és éppen 50-et a szovjet színházakban; 18 *Otellt* nyugaton és ötöt keleten; a *Hamletből* pedig 12, illetve 8 verzió regisztrálható. Igaz, a számok a másodbetanításokat is magukba foglalják, viszont az is tény, hogy egyik-másik városban (Berlin, Leningrád) olykor párhuzamosan is játszották egyazon darab különböző kidolgozásait. – Sajnálatos egyébként, hogy e rövid szemlét nem tudjuk megerősíteni az egyes darabok játszottsági adataival, de hát – nem tudni, miért – a legtöbb színház ezeket az adatokat nem tekinti publikusnak, s ami meglepő: a szakfolyóiratok sem törődnek e fontos mutatókkal.

A földrajzi áttekintés folytatásaként az is fontos lehet, hogy *hol nem* érdeklődnek a transzponálás feladata iránt. A legvilágosabb választ tán az *Egyesült Államok* esetében kaphatjuk: az ország tánc kultúrája egyszerűen *más úton jár*, mint pl. a nyugat-európai országok is. Az USA színpadi tánc kultúrája valamikor századunk harmincas éveiben kezdett kiformálódni, s ebben kétségtelenül befolyásolták az európai impulzusok. A klasszikus "école" hatásai azonban sokáig, leginkább Balanchine térhódításáig csupán szórványosan érvényesültek, és sok helyen inkább a századfordulót követő német expresszionizmus befolyása tapasztalható. "Balettművek" helyett fontosabbak az ilyen vagy olyan ideák vagy "önkifejezések" színpadi formái. Máris sejthetjük, hogy



Shakespeare-nek itt kevés keresnivalója lehet. Ám az amerikai színpadi táncművészet strukturális berendezkedése is sokban közrejátszhatott, nevezetesen az, hogy kevesebb a kőszínházakhoz kötött tánckar. Inkább a városok, alapítványok dotálásával működő táncegyütteseket látni, többnyire turnézó létformával és koncertszámokból kiépített repertoárral, amely természetszerűen kerüli a nagyformátumú és díszletigényes műveket. – Lehetséges persze, hogy ez az inkább színpadi, mint színházi berendezkedés távlatilag kedvezőbb a tánc autonóm fejlődésének. Mindenesetre így alakultak a dolgok, s az USA-nak ezt a tánc-arculatát az európai vendégjátékok és a szakfolyóiratok egyformán igazolják.

Sokkal tanácstalanabban szemlélhetjük a nyugat-európai állapotokat. Elvégre például *Olaszországban* patinás színházi hálózat működik, jeles nyári fesztiválokkal kiegészítve. És ráadásul a tragédiák és vígjátékok színhelyeül Shakespeare gyakran éppen Itáliát választotta; emiatt is természetesnek éreznék a vonzódást. De nem, s egyszerűen nem tudjuk a tartózkodás okát. Így az 1955-ös veronai és az 1959-es velencei Rómeó-bemutatókat kivételnek, akár kurióznak is tekinthetjük. Valami hasonló érződik *Franciaország* táncművészetében. Egy felmérés szerint<sup>14</sup> 1973-ban az ország 15 vidéki színházában működött balettegyüttes, s közülük nyolc rendelkezett önálló és állandó táncrepertoárral. (A további, színházon kívüli együtteseket most számításon kívül hagyhatjuk.) Ennek ellenére, ha leszámítjuk a párizsi színreviteleket, amelyek Cocteau és Nijinska rendezéseivel kezdődnek, Shakespeare-feldolgozásra alig találunk példát.

Az igazi meglepetés mégis *Anglia*. A gyanútlan szemlélő elvárná, hogy a drámaíró szülőföldjén – épp a nemzeti kultusz jegyében – messze több adaptáció legyen, mint mondjuk Novoszibirszkben. Nem így van. Valami feltűnő és hűvös távoságtartás uralkodik a koreográfusok körében. Századunk brit nagyságai, A. Tudor, Fr. Ashton és K. MacMillan egy-egy obulust tettek le az oltárra, de talán az is jellemző, hogy kettőjük műve külföldi betanítással kezdte pályafutását. (Otthon nem mertek kockáztatni?) Azok a híradások továbbá, amelyek a Shakespeare születése 400. évfordulójára rendezett ünnepségekhez kapcsolódtak<sup>15</sup>, nyíltan vagy finom célzásokkal azt is érzékeltették, hogy a londoni Covent Gardenben 1964. ápr. 2-án rendezett ünnepi estre a Royal Ballet csak nem kevés belső vita, sűrűlőds után készült fel. A jelek arra mutattak, hogy nem nagyon volt miből választani. Végül Ashton, Helpmann és MacMillan egy-egy művét kapcsolták össze a programba, amely vegyes fogadtatással zajlott le. – A fázósság okait kutatva csak tapogatózhatunk. Lehet például, hogy épp a drámai hagyatékok olyannyira tisztelő Anglia légköre készítette óvatosságra a tánc művelőit. Azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy – szemben pl. Párizs, Koppenhága vagy Pétervár berendezkedésével – Angliában az elmúlt századokban nem alakult ki jelentős balettszínházi hagyomány<sup>16</sup> amikor pedig harmincas éveinktől fejlődésnek indult a londoni táncművészeti élet, máris az egyfelvonásos vagy rövidebb műveket preferálták, s a nagyformátumú balettek kitűzése még sokáit váratott magára.

Itt, a műfajok és formátumok kapcsán szükséges kitérni egy széleskörűen megmutakozó európai jelenségre. Amikor ugyanis a Gyagilev-féle Orosz Balett az I. világháború előtt és után meghódította a nyugat-európai színpadokat, a társulat a maga



egyfelvonásosokból álló műsorszerkezetével is mintát adott a fogadó országoknak. Néhány kivételtől eltekintve a romantikus időszakból öröklött többfelvonásos művek ekkorra már amúgy is "lefutották magukat", s Párizs, London, sőt Budapest operaházában a *harmincas évektől új hagyomány alakult ki: az egyfelvonásosokból való műsorépítés*. A rövidebb formák meggyökeresedése pedig valamiképp a koreográfusok és nézők szemléletére is visszahatott. Mindegy, hogy a gyökeresen más stilisztikájú Tudor, Lifar vagy Harangozó Gyula munkásságáról legyen szó, a harmincas-negyvenes években itt és ott az egyfelvonásos lett a bevett forma. S ez a beállítódás, amely történelmi távlatokban divathullámnak is minősülhet, századunk középső harmadában jelentős fejleményekhez vezetett. Aki pl. mégis fontosnak tartotta Shakespeare valamelyik művét, a koreográfiához igyekezett rövidebb zenét választani vagy rendelni. A Rómeó alapjaként így szerepelt sokszor Csajkovszkij nyitányfantáziája vagy Fr. Delius partitúrája, a Hamletnél és Otellónál pedig Boris Blacher zenéje.

Fontosabb azonban, hogy amikor a szovjet balett megkezdte első nyugat-európai fellépéseit a "nagybalettekkel", a két szemlélet erősen konfrontálódott<sup>17</sup>. A Rómeó és Júlia 1958-as párizsi és 1959-es New York-i, majd 1963-as londoni bemutatói ugyanis feltétlen elismerést hoztak a széles publikum és a szakkritika körében mind a koreográfus Leonid Lavrovszkijnak és a címszereplő Galina Ulanovának, mind a Bolsoj egész társulatának. Prokofjev zenéjéről ugyancsak elismeréssel szóltak az egykori kritikák. Az egybehangzó lelkesedés miatt ez az időszak szinte példátlanul minősül a szaksajtó történetében, annál inkább, mert a három ország szakírói amúgy nem nagyon járnak közös úton<sup>18</sup>. Nos, a darab valós értékei mellett, melyekről később még szó lesz, valószínűleg nagy szerepet játszott, hogy az egyfelvonásosok évtizedei után most zajlott le a nyugati nézők első találkozása egy aprólékosan kidolgozott, egyszersmind azonban grandiózus hatású, nagyformátumú művel. Egy tánc történeti folyamat tehát ettől kezdve újból megfordult, s amikor a hatvanas évek végére felerősödtek a kritikai hangok a konkrét Lavrovszkij-darabbal szemben, a nyugati – főleg angol és német – színpadokon az estét betöltő "nagybalettek" már ismét polgárjogot nyertek, természetes helyet foglaltak el több színház repertoárjában.

A tér után az idő tényezőjét, a különböző korok érdeklődését is érdemes futólag áttekinteni. Meglepő tanulságok adódnak. Utólag szemlélődve elvárhatnók, hogy a XVII. sz.-ban bontakozó nyugat-európai balett majd sürgősen lecsap az 1616-ban elhunyt drámaíró örökségére. Megint nem így van, mert az első áttételek nagyjából a XVIII-XIX. sz. fordulóján jelennek meg a francia, olasz és német színpadokon. Mi történhetett? XIV. Lajos korában még nem kell számolni nagy rejtélyekkel, hiszen az "opera-balettek", s a fokozatosan önállósuló táncprodukciók egészükben a pompázatos-allegorikus-heroikus témákon alapultak, melyekhez a klasszikus mitológia, vagy a valamivel realisabb görög-római történet szolgáltatva a választékot. Ebben a világban, melyet később az enyelgő, de szintén mitologizáló pásztorjelenetek kezdtek kiegészíteni, szinte csoda, hogy Az úrhatnám polgár vagy Dandin György házassága megjelenhetett a maga polgári világával, noha szatírikus megvilágítással (nyilván ez a megvilágítás tette lehetővé a szalonképességet és udvarképességet). Az "emelkedettség" kultuszában pedig Shakespeare gyaníthatólag durvának, póriasnak bizonyulhatott,



hiszen – mai kifejezéssel – nem esett bele a fő vonulatba. De mit látunk a XVIII. sz. nagy balettreformátorainál, akik a mélyebb valóság- és érzelemábrázolást szorgalmazták, főleg pedig a mélységeket kifejező táncdráma formáit?

F. Hilferding, G. Angiolini, J. G. Noverre és S. Vigano, valamint a Noverre-tanítvány Fr. Clerico életművét szemlélve<sup>19</sup> egy nem teljesen ismeretlen művelődéstörténeti jelenség táncművészeti vetülete rajzolódik ki: mindegyik koreográfus rengeteget alkotott, ám balettjeik többsége ismét a mitológián alapult. (A kissé később működő Vigano és Clerico életműveire már árnyaltabb képet mutat.) Megjelenik Vénusz és Apolló, Orfeusz és Szemiramisz, Herkules és Prométheusz, argonatuták vándorolnak, az elhagyott Dido siratja Aeneast, Médea futkos vértől csepegő törével, és így tovább. Azt kell hát látni, hogy az újító szándéknak még a megöröklött ízlések és elvárások burkolatában kellett megnyilvánulnia. Talán nem is véletlen, hogy Angiolini és Noverre egyetlen Shakespeare-támpontú darabja az Antonius és Kleopátra lett (1762. ill. 1761.), hiszen ez könnyen beilleszkeszthetett az antikizáló folyamatba. De már a századfordulónak kellett beköszöntenie, hogy Clerico bemutathassa a Hamletet ("Amleto") és a Macbethet, Vigano pedig az Otellót.

Gondolhatnánk, hogy Clericoék kezdeményezése később másoknál kibontakozik, de nem: az enciklopédiák adatai ellene szólnak a feltevésnek. A romantika ugyan hamarosan eldobta az antikizálást, de helyébe a maga mítoszait ültette, a népmesék, észak-európai mondák vagy az új irodalmi hősök világát. Agamemnon vagy a titánok helyett a világból elvágyódó fiatal emberek vagy halálmegvető szabadsághősök közlekednek a színpadon; Hellász, Egyiptom és Róma helyett a helyszín az éteri vagy pokoli másvilág lesz, emitt röpködő szilfidekkel, elfekkel és villikkel, amott gonoszul serénykedő trollokkal; színre lépnek a különböző banditák, hajósok, kalózok és haramiavezérek, hogy a századvégi, hanyatló romantikában már frivol vagy pompáskodóra festett "új-antik" figurákkal osztozzanak a kulisszák közötti téren. A romantika valamiképpen önellátó volt a maga repertoárépítésében, és Shakespeare-en kívül a klasszikus irodalom egyéb nagyságaihoz sem nagyon folyamodott.

Abból következően, hogy a XIX-XX. század fordulója után alakuló európai mozdulatművészet, táncos expresszionizmus szinte minden öröklött esztétikai elvet és mozdulati kánont elutasított, továbbá, mert a mozdulatművészet hajlamos volt a szélsőséges formákat preferálni megnyilvánulásaiban (egyszemélyes "önkifejező" koncertszámok, kamaraművek az egyik oldalon, sportszerű-lelkes-fegyelmezett-tömeges demonstrációk a másikon), vagyis épp a par excellence "színházi tánc" vonulata vékonyodott el, – nem meglepő századelőnk "új táncának" magabiztossága és erős tartózkodása drámaíróink hagyatékával szemben. Shakespeare felfedezéséhez, széleskörű táncos adaptációjához századunkban a harmincas és negyvenes éveknek kellett bekövetkeznie.

Voltaképpen még senki nem tette fel a kérdést, hogy a drámaszerző mivel váltotta ki a koreográfusok ébredését, majd tömeges méretű érdeklődését. Mi erre itt csak vázlatosan válaszolhatunk, iskolásan sorolva, hogy az életmű kész drámai fejlődés-folyamatokat és konfliktusokat kínál; hogy ún. örök, egyszersmind aktualizálható témákat tartogat; hogy alakjai önmagukban is többnyire igen összetettek, de jellemraj-



zük a további értelmezésekre is módot ad stb. Szorosabban a tánc szempontjából talán még két momentum érdemel említést. Az egyik a *helyszínek* gazdag választéka, amely a reneszánsz vagy romantikus, kopár vagy historizáló megjelenítésre egyformán nyújt lehetőséget. Ez a választék nemcsak önmagában, hanem tendenciájában is jelentős. Mert ha igaz az a színháztörténeti fáma, hogy Shakespeare korában és praxisában is élt a csupán "jelzett színtér" gyakorlata, a koreográfusok felfogásbeli különbségein túl a történelmi támpont is igazolásul szolgálhat, hogy a táncalkotók a reális vagy naturális, illetve a jelzett és többé-kevésbé elvont, esetleg egészen absztrakt kivitelek között válasszanak.

Valószínűleg fontosabb azonban a második mozzanat, az, hogy Shakespeare nem ragaszkodott mereven a színpadi tér és idő szoros egységéhez, hanem gyakran keverte és ütköztette az ábrázolási szférákat, a *reális és irreális* alakok vagy helyzetek közegét. Kézenfekvő példának a Szentivánéji álmom és A vihar egészét említhetjük, de nem feledkezhetünk meg Hamlet atyja szelleméről vagy a Macbeth vészujjoló boszorkányairól sem. A dolog azért fontos, mert a balett tudvalevőleg a maga jelenidejű mozgásfolyamataival nem tud felelni a "hogyan történt tegnap?" és a "mi lesz holnap?" kérdéseire, illetve – amint erre már a romantika is alaposan ráébredt – csak a másnemű szférák, álmok, emlékképek, víziók beiktatásával válaszolhat. A drámatermés egy része tehát döntő fontosságú ponton adott fogódzót a koreográfusoknak. Nem is lehet véletlen, hogy a Macbeth-feldolgozásokban a "vészbanyák" szerepét gyakran felnagyítják. De még arra is akad precedens, hogy egy Shakespeare-nél csupán szöveg-utalásban szereplő, tehát nem is megjelenített csodás figurát a koreográfus fontosnak tartotta megszemélyesíteni. Ez történt a bűbajos hatalmú, jót és rosszat összekeverő Mab boszorkánnyal, aki Maurice Béjart és Seregi László egyébként gyökeresen eltérő Rómeó-változatában egyformán kiemelt szerepet kapott.

Áttekintve a vonzódások periódusait és okait, nem kerülhetjük meg a hagyaték-  
nak egy lényegi adottságát, amely a táncalkotókat tartózkodásra intené. Ez pedig egyszerűen Shakespeare *szóbeli költészete*, a maga gondolati mélységével, drámabonyolító és kifejezésbeli gazdagságával. Hogyan sikerül ezt "lefordítani"? Az adatgyűjtemény hatalmas számaiból úgy tűnik, hogy a koreográfusok egyáltalán nem rettentek vissza a nehézségtől. Mégis, a probléma váltig fennáll, s természetesen nem is úgy, mint valami specifikus Shakespeare-komplexum, hanem mint az irodalmi alapú színpadi táncművészet egyik általános problémája.

A szavakban kifejezett gondolatok mozdulati transzpozíciójára – helyesebb bevallani – napjainkig nem alakult ki közmegállapodás a koreográfusok és kritikusok körében. Van, aki bőkezűen vallja, hogy a táncban minden kifejezhető és elmondható, mások ugyanezt vallják, csak éppen közben a műsorfüzetre, a számárvezetőre bízzák, hogy a néző megismerje tulajdonképpen kifejezési szándékukat. (Az attitűdből már kiérződik a koreográfus félrekacsintása, sőt nyugtalansága, "bebiztosítási" hajlama.) Újból mások becsülettel elismerik, sőt deklarálják, hogy a tánc nem alkalmas minden gondolat vagy feladat kifejezésére. A kérdéskör árnyaltabb megvilágítására érdemes ezúttal hosszabban idézni egy viszonylag újkeletű eszmefuttatást:

A német tánckritikus Helmut Scheier 1980-ban, J. Neumeier Mahler-balettjének



bemutatóján döbrent rá, hogy a színpadi látvány egyszerűen értelmezhetetlen a koreográfus előzetes információja nélkül, azonban – hogy a dolog bonyolultabb legyen – a műsorfüzetben olvasható koreográfusi megjegyzések még további bizonytalanságot okoznak, ahelyett, hogy eligazítanának<sup>20</sup>. A kritikus a következőkre konkludál: "Lehetetlen elvont képzeteket és gondolatokat koreográfiailag érthetővé tenni. Selma Jeanne Cohen, a jelentős amerikai táncművész 'A Prolegomenon to an Aesthetics of Dance' című művében részletesen megvilágítja ezt a problémát. Többek közt megjegyzi: 'Feltétlenül vannak olyan területek, amelyek alkalmatlannak látszanak a táncban való kifejezésre. Minden bizonnyal nehéznek találná minden koreográfus, hogy táncot komponáljon a Holdnak a Földtől való távolságáról, vagy Kant kategorikus imperatívuszáról. George Balanchine megjegyezte, hogy a balettben nincsenek anyósok, Doris Humphrey pedig egy visszaautósított táncjelenetre hivatkozott. A jelenet témajavaslat: Egy ifjú, kimerülten, imádja a természet életerejét. – Ezek egyike sem fog működni. A tánc médiuma az emberi mozgás. A tánc mozgásban lévő, és nem kimerült emberekkel foglalkozik. Üldögélve nagyon jól tudunk gondolkodni, ki tudjuk fejezni a Holdnak a Földtől való távolságát ujjunkkal mutogatva, de ez sokkal jobban elmagyarázható szavakkal. El tudunk játszani egy esküvői szertartást úgy, hogy azonosítani lehessen az anyóست, de ezt könnyebb mondani, mint megtenni. És vajon mit tenne a szerencsétlen táncos Kanttal? Sem tényleges viszonylatok, sem eszmék nem adnak koreográfiai anyagot. A tánc területe nem a szellemi dolgoké, amelyet az eszünkkel fogunk fel szavak útján, hanem az érzékieké, amelyeket mozgásuk révén a szemünkkel ragadunk meg."

Az idézett eszmefuttatás – úgy tűnik – nagyjából kijelöli a táncbeli feladatvállalás határait. Mindamellett – s ezt nem árt hangsúlyozni – a korlátok ismerete vagy sejtése az idők során csak csekély mértékben tartotta vissza a koreográfusokat a verbálitással vívott küzdelemtől. És igaz, sokan törekedtek a gondolatok és fogalmak "érzelmi és érzéki" átültetésére. Az eredmény vizsgálata azonban már a következő fejezetek tárgya lehet.

Körképünk lezárásaként még egy megfigyeléssel tartozhatunk. Vaskos kötetre rúgnak ugyanis Shakespeare *vígjátékai*, de már-már meghökkentő, hogy nyomukban milyen kevés víg-balett született. Ismét elgondolkozhatunk a jelenség okán. Vajon a koreográfusok ennyire nem fogékonyak, ilyen kóros humorérzék-hiányban szenvednek? Nem tudni. De ami megszületett, az sem ad okot túl sok dicsekvésre. A szakirodalomban John Cranko 1969-es stuttgarti feldolgozását, A makrancos hölgyet minősítik egyértelműen sikeresnek, s valóban, a darab legalább másfél évtizedig nagy népszerűségnek örvendett a nyugat-európai színpadokon. A többi vígjáték-változat viszont sajnos amolyan cselekmény-kiszírozás, a fordulatok és félreértések halmozásával, nadrág- és szoknyacserékkel, helyzetkomikumokkal és funkcióatlan tánctechnikázással, nélkülözve Shakespeare humorának spirituális rétegét. Így hát róluk hadd ne essék szó a továbbiakban<sup>21</sup>.



## 4. Tündérek, szellemek és emberek

A földön túli lények világából, mint már céloztunk rá, Shakespeare gyakran meginvitálta színműveibe a különböző segítő vagy ártó szellemeket, az istenivé magasztosult vagy infermális alakokat, származzanak bár a kelta-szász néphagyományból, vagy épp a görög-római mitológia berkeiből. Jelenlétük és tevékenységük azonban különösen fontos *A vihar* és a *Szentivánéji álom* egészében.

A Shakespeare-t méltató irodalomtörténet különös megbecsüléssel övezi A vihart, annak ellenére, hogy a darab nem bővelkedik drámai mozgalmasságban. Valóban, a költő időrendben utolsó, s mintegy összefoglaló művében – talán épp a "végső függönyhúzás" attitűdje miatt – az író súlyos erkölcsi dilemmákat exponál, s old majd fel. "Shakespeare Viharja a bosszú és megbocsátás, a szolgálat és a szabadság, a földi hatalom és a lelki függetlenség ellentéteinek kérdéseire kísérel meg feleletet adni" – írja Ország László<sup>22</sup>, s csakugyan, nehéz volna tömörebben egybefoglalni a darab problematikáját.

Adva van hát egy fajsúlyos darab, de másrészt adva van adatgyűjteményünk is, amely a koreográfusok ódzkodásáról tanúskodik. Minek tulajdoníthatjuk az óvatosságot? A darabot újraolvasva szembetűnő, hogy soványka a cselekmény. Miután a hajótöröttek partra vetődtek, menekülésük után csak bandukolnak és bandukolnak, legfeljebb különböző irányban. A helyszín is kevésnek érződik: egy kopár sziget drámai színtérnek nem valami vonzó, s az olvasónak az a benyomása, hogy Shakespeare nem is nagyon tördöött holmi pittoreszk berendezésével. Van azonban a darabnak egy különleges nehézsége a táncos kivitel számára: az *egész konfliktus magva a múltban gyökerezik*. Az író ezt a nehézséget az ismeretes módon hidalja át: a szigeten uralkodó Prospero egyszerűen elmeséli borzongó leányának, Mirandának, hogy milyen fondorlattal fosztották meg milánói hercegi trónjától, s hogyan vetődtek a szigetre. Az olvasó vagy néző már tudja, hogy most az egykori cselszövők szenvedtek hajótörést, s közeleg az elégtétel pillanata. A mesélés miatt a dráma itt legfeljebb egy kicsit "leül", de a fontos múlt zökkenőmentesen betagozódik a jelenbe. Táncban viszont rögtön előjön az idősík váltásának problémája. Ráadásul a szóban tömören megjelenített faktumok – mint például az áruló milánói öccs praktikái a nápolyi királlyal, a menekítő hajócska megrakodása, amikor a lélekvesztőben még egy kisded könyvtár is megfért.. – koreográfiában többé-kevésbé hosszadalmas kifejtést ígérnek vagy igényelnek.

Mármost – véljük – ha nem sikerül az előzményt világosan kirajzolni, valószínűleg elég nehéz, ha ugyan nem meddő lesz a küzdelem a verbalításban kifejezett erkölcsi dilemmákkal. Ha nem tudjuk, hogy voltaképpen kik érkeztek a szigetre, nem érthetjük Prospero ingadozását a bosszú és a megbocsátás között, sőt, ha nem tudjuk, hogy Ariel és Caliban milyen előzmények után jutott Prospero szolgálatába, a két szellem lázongását sem értékelhetjük valósan, s "a szolgálat vagy szabadság" alternatívája papírszagú dilemma marad.

A kritikai híradásokból kiviláglik, mégpedig feltűnően, hogy a koreográfusok többségének ez a múltban gyökerező konfliktus nem okozott gondot, egyszerűen nem ügyeltek rá. Emiatt aztán a kivitel következményét, ódiumát is viselniük kellett a kri-



tikai fogadtatásban. Még inkább feltűnő azonban, hogy egyedül a hírhedten rossz koreográfusi reputációjú Rudolf Nurejevnek jutott eszébe 1982-ben, hogy itt azért mégis kellene tenni valamit. Megoldását kézenfekvőnek minősíthetjük, noha nem megrendítően újszerű: az egész balett elé egy előjátékot illesztett, melyben bemutatta a milánói udvart és Prospero száműzetését. John Percival helyesen mutat rá<sup>23</sup>, hogy ezzel a fogással Nurejev két legyet ütött egy csapásra: megadta a nézőnek a világos fogódzót, s egyben – szemben az eredeti művel, amely csupán kis előadói létszámot igényel – a balettkarnak is feladatot adott. Lehetséges persze, hogy ezzel az eljárással a balett elcsúszott a szokványos-narratív kivitel felé, de valami eligazítással mégis szolgált a nézőnek.

Az utóbbi momentum kényszerű hangsúlyt kíván, mert a különböző koreográfiai változatok (Nurejevét is hozzájuk értve!) kritikai fogadtatásukban egy ponton nagyon egybecsengenek: *a táncművek homályosak*, Shakespeare művének előzetes ismerete nélkül nem sok reményt nyújtanak a befogadáshoz. "Kétlem, hogy aki nem olvasta el figyelmesen a darabot, bármit is megértene ebből a homályos balettből, amelyben a figurák össze-vissza mozognak, találkoznak, elválnak bármiféle motiváció és felépített drámai vonalvezetés nélkül" – írja Nurejev verziójáról 1984-ben André-Philippe Hersin<sup>24</sup>. Már idézett, Nurejevre vonatkozó cikkében a lojálisabb alapállású Percival is kénytelen megjegyezni: "Persze, valójában eleve ismerni kell a színdarabot, hogy az ember megértse a különböző részleteket és utalásokat." Az udvarias hangvétellű finn lapok általában méltató hangon fogadták Eck Imre 1974-es helsinki premierjét. Írja Hagfors<sup>25</sup> azonban megjegyzi, hogy a koreográfus "megelégedett azzal, hogy kilenc képből álló balettje tárgyául a darabban szerepet játszó árnyakat és ezek néhány fontosabb jelenetét használja fel. Ilyenformán a balett okvetlenül feltételezi Shakespeare darabjának ismeretét, hogy a néző képes legyen az eseményeket követni." Hasonló, illetve keményebb fogadtatást kapott Glen Tetley verziója, melyet a Rambert Balett mutatott be több ízben 1978-80 között. "A mű nagyon nehéz azoknak, akik nem ismerik elég jól a darabot, és akiknek nem volt idejük elolvasni, többször is elolvasni Tetley hosszú kommentárját (melynek hosszúsága éppen azt bizonyítja, hogy nehéz ez esetben csupán a táncról beszélni) ... Az olyan egyenesvonalú, szenvedélyekkel teli dráma, mint a Rómeó és Júlia, és A vihar meditatív világa között hatalmas a szakadék." Jean-Claude Diénis<sup>26</sup> kijelentésének második része némi mentőövet dob az elmarasztalt koreográfusnak, amikor A vihar "táncratermettségét" is diszkréten megkérdőjelezi.

De hát közben hol a tündérvilág? Szigorúan véve a szellemek és árnyak többsége az eredeti színműben sem tölt be cselekményvivő funkciót. A IV. felvonásban feltűnnek Ceres, Iris és Juno, majd "jönnek bizonyos Nimfák", akik elkerülhetetlen körtáncba fognak "bizonyos Aratókkal". (Enyje, mégsem lakatlan és műveletlen ez a sziget?) A jelenet vagy inkább jelenés típusosan közjáték-szerű, funkcióját csak annyiban érezni, hogy a három istennő az emelkedett és felettébb hosszadalmas, mitológiai tárgyú (!) párbeszéd után áldást rebeg Ferdinándra és Mirandára. Ez a rész nem sok koreográfiai lehetőséget tartogat, míg a nimfák egy szabvány-divertissementhez adnak apropót. Ámde – Calibant és Arielt leszámítva – több szellem nincs is. Ami – különös módon – nem gátolta meg egyik-másik koreográfust számuknak szaporításában.



(Panaszkodik is emiatt Eck egyik finn kritikusa.) Bővebb híradás hiányában, de az eredeti színmű ismeretében csak gyanakodhatunk, hogy e szellemek vagy tündérek amolyan színpadi töltelék-alakok, bár – koreográfiája válogatja – lehet, hogy egyfajta atmoszférateremtő funkciót mégis betöltöttek.

Szűkebbre vonva a kört, a gonosz hajlamú Calibanról is kitetszik, hogy otromba feleselései és intrikái ellenére is végtére passzív figura, egyszerűen azért, mert cselekvési lehetőségeit Prospero tudása és hatalma szabja meg. Figurája így mint motiváló vagy késleltető tényező játszik szerepet. A balettkritikák nem szólnak róla, hogy a koreográfusok megkülönböztető figyelmet szenteltek volna alakjának, de ami lényegesebb: mintha a csakugyan aktív Ariel sem kapta volna meg ezt a kiemelést. Pedig Pucknak ez az édestestvére nemcsak nyüzsgő, hanem szellemileg is partnere, sőt egyedüli partnere Prosperonak. Kettejük emelkedett és dúsan ambivalens kapcsolatában a hatalom és függetlenség, a szolgálat és a szabadság ütközése csakugyan kirajzolódik.

Arra, hogy Prospero és Ariel kapcsolata a koreográfiának is sokat ígér, a jelek szerint egyedül Markó Iván figyelt fel. *Prospero* c. tánckettőseben, melyet 1987-ben mutatott be, a Mester és Tanítvány kapcsolatát formálta meg, mellőzve A vihar egész történetét. Táncában a kölcsönös bizalom és az együtt-szárnyalás vonulatát az odaadás, makacskodás és alázat momentumai színezték. Mindezek a mozzanatok Shakespeare-nél is megtalálhatók, s épp általuk megragadó a két személy kapcsolata. A táncmű vígszínházi bemutatósorozatát azonban erősen megosztott reagálás fogadta. A nagyközönség – ahogy mondani szokás – tombolt a lelkesedéstől, amiért pl. a 25 perces kettőst alkalmilag meg is ismételték. A lelkesedést részben arra vezethetjük vissza, hogy a Győri Balett és Markó ekkortájt állt elismertsége csúcán, részben pedig, hogy Arielként Markó felfedezettje, a gyermek Aleszja Popova igazi színpadi tüneménynek bizonyult, akiben a nézők az érzés, az intellektus és a tánc tudás kivételes együttállását láthatták. A sajtó egy része azonban hallgatott, illetve kifejezte fenntartását<sup>27</sup>. Az utóbból pedig ezúttal talán nem is az a legfontosabb, hogy A vihar egésze itt elmaradt, sőt, hogy a darab előzetes ismeretének hiánya (már megint!) némiképp értelmezhetetlenné tette a kettőst. A fenntartás valószínűleg abban gyökerezik – és ez már szorosan magyar tánc történet –, hogy a bemutató idejére a Prosperót táncoló Markó már túlon túl gyakran exponálta más műveiben a szerető-szenvedő, szépre stilizált Mester alakját, önkivetítő figuráját, vagyis a nézőnek most már az önisméltés változatával kellett találkoznia. – Hogy kinek volt igaza, Markónak, az egykori közönségnek vagy a zsörtölődő kritikának, azt valószínűleg csak egy felújítás dönthetné el.

A vihar koreográfiai szemléjét lezárva, s kényszerűen megállapítva, hogy a koreográfusok ezúttal többnyire nem produkáltak átütő táncverziókat, egy jelenségre talán még érdemes felhívni a figyelmet. A különböző kutatók ugyanis kiderítették, hogy Prospero meseinek hitt lakatlan szigete a Bermudákon helyezkedik el. Mit tesz isten, ez az a szigetvilág, ahol már a XVI. században, Amerika felfedezése után és Shakespeare működése idején számtalan hajó süllyedt el regisztráltan, illetve tűnt el nyomtalanul<sup>28</sup>, s ez az a híres "Bermuda háromszög", ahol a XX. század eseménytörténete szerint is számos tengerjáró és repülőgép tűnt a semmibe. Úgy látszik, Shakespeare tudott vagy sejtett valamit az interkontinentális rejtélyből, viszont az utód-rendezőök és koreográfusok



sok mit sem törődtek vele. Igaz, ma sem tudjuk, hogy mi lehet a tragédiák sorozatának valós, természettudományosan magyarázható háttere. Mindamellettt valaki még ráébredhet a színmű új megközelítési módjára, esetleg egy sci-fi-ballett vagy egy horror-ballett formájában. Borzongva várakozunk.

...Szabad-e személyes jankialtást megkockáztatni egy historizáló szemlében? Ha igen, most jött el az ideje: a koreográfusok legkevesebb fele nem állt ellen a primitív balettkonvenció csábításának, vagyis visszatetsző lakodalmi divertissement-t bigygyesztett a *Szentivánéji álom* végére, olykor hivatkozva Mendelssohn nászindulójára, s nagyot kacsintva a kispolgári publikum közhelyes látvány-igényére. Az eredeti darab V. felvonásának végén azonban Oberon az egész mókázást visszahajlítja a természet világába, s mindenki megérzi, hogy a tévedések és megtévesztések sorozata után égen és földön csak a nagy, békés harmónia következhet. Kétségtelen, nehéz ellenállni a csábításnak, s a konvencióval szemben kitartani az igazi tradíció mellett. A koreográfusok valamiképpen A fából faragott királyfi bátorító példájáról is megfélekedtek. Pedig az álom épp Oberon áldó monológjával, a természet és természetfölötti utolsó felbűvölésével álom igazán, s a játék is így tündérrjáték.

A rend kedvéért ugyan meg kell említeni, hogy az V. felvonás zárórésze Shakespearenél is tartogat tánclehetőséget, amennyiben Oberon áldása énekként hangzik el, melybe az egykori rendezésekben az összes tündér is bekapcsolódott és táncot lejtett<sup>29</sup>. A színpadi szituációból azonban egyértelmű, hogy itt szó sem lehet pompáskodó fináléről, csupán egy röpké és álomszerű, kicsit mitikus jelenetről, amely épp a tündérrjátékot, a mesei természettel való kapcsolatot erősíti.

Ami a darab új koreográfiai struktúráit illeti, két megfigyelés tartozhat ide. Az egyik, hogy adataink szerint egyetlen koreográfus sem alkalmazta az eredeti, ötfelvonásos tagolást, s ezért valószínűleg nem is illethet senkit szemrehányás. Az ötfelvonásos balettek gyakorlata már nagyjából a XIX. század elején megszűnt, s a vele járó terjedősséget a XX. század már végképp nem tűrné meg. Más kérdés azonban, hogy újabban milyen "adagolások" születtek, s hogy ezek mindegyikével egyetérthetünk-e. Azon még valószínűleg meddő lenne vitatkozni, hogy vajon a kettes vagy hármas tagolás a helyesebb, elvégre a felvonások méretezése és főleg tartalma adhatja meg a helyes választ. Több kritikát ébreszt azonban, ha a koreográfus úgy körvonalaz két felvonást, hogy az elsőben elintézi az erdei bonyodalmakat, a másodikat pedig egyetlen hatalmas esküvői divertissement-ra tartja fenn. Még furcsább, ha a koreográfus egyetlen hatalmas felvonásba gyömöszöli az egész darabot. Az eljárásra több példa is született, s természetesen ilyenkor jönnek elő a szövbűvészkedések, miszerint a koreográfia csak "a lényegét", az eredeti "sűrűtményét" stb. interpretálja. Nos, akadékoskodás szándéka nélkül vallhatjuk, hogy az ilyesfajta "koncentrátumok" többnyire csak az eredeti sérelmére születhetnek meg. Következményük pedig kezd ismerős lenni. Mert hiszen nemcsak Shakespeare sérül meg, hanem az új táncmű sem appercipálható az eredeti színmű ismerete nélkül. És mit ér az olyan táncmű, amely dekódolhatatlan célzásai, durva húzásai, homályos utalásai miatt befogadhatatlan, végül is önmagában nem érvényes? S ha előbb a közhelyes ízlés lehetőségére utaltunk, most félős, hogy az "eszenciakészítés" a kultursznobok utcájába vezet.



A másik jelenség értékeléséhez nem árt jóelőre hangsúlyozni, hogy a napjainkig született Szentivánj-változatokhoz a koreográfusok mintegy 95%-a elengedhetetlennek érezte Mendelssohn muzsikáját. (Akár úgy, hogy az "eredeti" rendeltetésű előjátékot és nászindulót alkalmazta, akár úgy, hogy kiegészítésül további Mendelssohn-műveket választott, pl. nyitányokat, az első Valpurgis-éj zenéjét, az Olasz szimfóniát vagy a IX. Szimfónia részeit.) Mindamellettt többen – és igen jó szemmel, beleérző készséggel – konstataálták, hogy Shakespeare darabjában több ábrázolási szféra érintkezik és ütközik, s megjelenítésükhöz Mendelssohn csillogó és ünnepélyes muzsikája immár önmagában nem igazán elegendő. Emlékeztetőül a három szféra: 1. A darab egész kerete, Theseus és Hippolyta környezetével; 2. a természeti és tündérvilág, Oberon, Titánia és Puck vezérletével, a középük keveredett szerelmespárokkal; 3. a mesteremberek csoportja és színjátéka. A mesei realitás szüntelen keveredik az álmok és hiedelmek világával, egyszersmind a szeretnivalóan triviális köznapisággal. Nos, a stíluskörök karakteres elkülönítéséhez többen is kiegészítő muzsikákat kapcsoltak be. John Neumeier<sup>30</sup> az erdei világához Ligeti György elektronikus dúsítású orgona- és csemballómuzsikáját illesztette, s Novák János effektusaival Seregi László<sup>31</sup> ugyancsak elektronikus hanghatást kapcsolt az erdei képekhez. A kisérlidegenítő, de ezúttal szerintünk helyénvalóan elidegenítő elektronikus hangzásokkal szemben Eck Imre<sup>32</sup> inkább a naturális illúziókeltést erősítette: ornitológiai felvételekről játszott be madárcsicsergéseket. Újból az elektronikus párosítást választotta viszont Mendelssohn-hoz Inge Berg-Peters<sup>33</sup>: amikor 1987-ben az NDK-beli Gera társulatával bemutatta saját verzióját, Reinhard Lakomy két zeneművét illesztette be a darab szövetébe. Berg-Peters egyébként a mesterembereknek is eltérő zenei háttérrel adott, amikor ismert – és valószínűleg szándékosan közhelyessé nyúzott – operadallamokat kapcsolt jelenésükhöz. Megkülönböztető szándékának megvan a maga balettszínpadai előzménye: Neumeier már korábban a mestereket mindig egy targoncás verklivel szerepeltette:<sup>34</sup> a verkliszóval a koreográfus felerősítette a triviális hatást, s egyben valami ködös, századfordulós proletárhangulatot keltett.

Tisztán Mendelssohn muzsikájára támaszkodott századunk két nagysága, F. Ashton és G. Balanchine a maga verziójában. A róluk szóló híradások – s ezzel már az egyes megoldások vázlatos bemutatására is rátértünk – a tisztelgő szándék mellett elég bőven tükrözik a szkepszis jeleit. Mint az adatgyűjteményből is kiolvasható, Frederick Ashton 1964-ben komponálta meg *Az álom* (Dream) c. *egyfelvonásosát*, hogy utóbb – a felhangzó köhécselésekkel mit sem törődve – a darabot az amerikai Joffrey Balletnek, majd még az amszterdami Het National Balletnek is betanítsa. Nos, a recenziók arról tájékoztatnak, hogy Ashton kiiktatta az athéni helyszínt, Theseus és Hippolyta környezetét, s Zuboly kivételével a mesterembereket is nagyjából mellőzte. Ilymódon tkp. az erdei tündérvilág maradt meg, melyet Ashton tudatosan a múlt századi balettkonvencióknak megfelelően alakított. Ezért mondja az egyik kritikus Viktória-korabelinek, a másik biedermeiernek<sup>35</sup>, míg Nádasi Marcella<sup>36</sup> a francia romantikus balett tudatos feltámasztását véli felfedezni ("a tündérek mint megannyi kis Taglioni"). A kritikák nagyjából úgy összegeződnek, hogy "Ashton elvett Shakespeareből, viszont nem tett hozzá a saját leleményéből", s ezzel arra is utalnak, hogy a híres ashtoni humor



vagy ironikus látás most alig jelent meg. S annak ellenére, hogy a tündérvilág, s benne Oberon ezúttal természetszerűen felnagyítódott, a kritikák a "tündérséggel" sem nagyon elégedettek. Puck is csupán egy "excentrikus figura" stb. David Vaughan<sup>37</sup> kiemeli azt az ötletet, hogy a számárrá változás után Zubolyt a koreográfus spiccre állította, ami humorforrás is, meg a metamorfózisnak is erősebb hangsúlyt ad. A táncnyelvről ezen túl sajnos nincs érdembeli híradás, ami persze ugyanúgy lehet a koreográfiára, mint a kritikára jellemző. Mindenesetre több sajtóreflexió ezt a változatot nyíltan fölösleges vagy kárbavesztett vállalkozásnak tekinti, ami – Ashtonról lévén szó – igazán sajnálatos.<sup>37/a</sup>

... Az égvilágon semmi újat nem állítunk azzal, hogy az egyes koreográfusok minden feldolgozásnál a saját útjukat járják. A banalitás igazságát azonban a jelek szerint Balanchine is megerősítette 1962-ben. Mendelssohn-összeállítására úgy komponált estét betöltő balettet, hogy első felvonását az athéni erdőbe, a másodikat pedig Theseus udvarába helyezte. Arthur Todd<sup>38</sup> beszámolója szerintünk az új darab minden lényeges pontjára rávilágít. Úgy látja, hogy Balanchine "... fölhasználta a téma szinte valemennyi eseményét és szereplőjét, csak a rusztikus mókázásokat hagyta el. Az első felvonás az egész cselekményt elmondja, a másodikra marad a lakodalom, amelynek a csúcspontja egy nagy divertissemment és egy elegáns pas de deux". Nagy kérdés persze, hogy Balanchine vagy Todd mint minősít "rusztikus mókázásnak" (netán épp a darab sava-borsát?). "... ennek a balettnak is azok a részei a legsikerültebbek, amelyek a tiszta fantázia játéka. A kavargó ensemble-okkal remekül bánik..." "Akik Shakespeare darabját nem ismerik, valószínűleg csak nehezen tudják követni a balettben a három szerelmespár között lejátszódó bonyolult félreértéseket".

Az utóbbi megjegyzéstől eltekintve – s a kritikus még a nehezen követhetőséget is "a zene természetének", vagyis Mendelssohn-nak, nem pedig a koreográfusnak rója fel – Todd nem támaszt kétséget a darab értéke iránt. Amit azért érdemes megjegyezni, mert a balettből csakhamar elkészült film kritikusi felettébb negatívan értékelték a művet. Holott – vélhetnénk – a film eszköztára sok korrekciós lehetőséget tartogat az esetleges színpadi hibák, zökkenők kiszűrésére, átívelésére. A hatvanas évek egyik vezető kritikus, Albert Burnet<sup>39</sup> arra mutat rá, hogy a nászmenet utáni jelenetekben csökken a balett feszültsége, de egyébként is "A palotában rendezett ünnep egy túl bőséges étkezés után felszolgált desszert hatását kelti. Ha a műtől különállón tekintenénk, bizonyára tetszene, a díszletét szolgáló Moulin Rouge-szerű lépcső ellenére. De itt már az unalom határát súrolja". Nádasi Marcella<sup>40</sup>, akitől pedig általában távol áll a nyegle vagy goromba hangvétel, ezúttal kertelés nélkül kimondja: "Ez a balett Balanchine nagy ballépése. Nem lehet Shakespearet ilyen zagyvalékkal elintézni. A balett 1964-ben keletkezett (N.M. itt két évet tévedett – M.L.), de már akkor is rossz volt. Kár volt a New York City Ballet jó táncosainak a fáradozásáért, és nem érdemes többet beszélni róla". Idézett cikkében azonban Albert Burnet még beszél, s megjegyzését érdemes is idézni a táncnyelv miatt: "Balanchine neoklasszikus stílusát valamiféle aszimmetrikus egyensúly keresése jellemzi, s ez nagyon vonzóvá teszi művét". Nagy kár, hogy – végre egy szorosan szakmai észrevétel! – megfigyelését bővebben nem bontja ki.



Az ún. nagy öregek után az 1970–80-as évek közp generációjára, termésére is érdemes néhány pillantást vetni. A vonulatból ezúttal Seregi László 1989-es verzióját éppen csak a teljesség kedvéért említjük hiszen a darab és irodalma<sup>41</sup> egyformán elérhető, kiemelve, hogy a nemzetközi választékban ezt a kidolgozást szemforgatás nélkül sorolhatjuk a megszületett változatok élvonalába. De mi a helyzet a Seregit időrendben megelőző Neumeier-változattal? A kérdés azért sem érdektelen, mert a hamburgi ősbemutató után a darabot a párizsi Opera is átvette, mindkét társulat külföldön is bemutatta, így a balettnak viszonylag többoldalú visszhangja<sup>42</sup> születhetett.

Kezdjük a szögesen ellentétes véleményekkel. Az 1982-es párizsi betanítás és premier után A-Ph. Hersin<sup>43</sup> úgy foglalt állást, hogy a darab "Shakespeare tündérvígjátékának hűséges átirata. Nincs itt üzenet, hiszékenyek számára készült absztrakció vagy intellektualizmus, viszont van egy pontosan, szigorúan átgondolt klasszikus mű." Álláspontjával – más szavakkal, de még elismerőbb formában – egybecseng Gelencsér Ágnes korábbi híradása a hamburgi balett 1981-es drezdai vendégjátékáról<sup>44</sup>. Velük ellentétben viszont már a hamburgi ősbemutatót valóságos nehéztüzés fogadta. Jens Wendland<sup>45</sup> nem csupán a második felvonás "giccses fináléját" marasztalta el, mondván, hogy "Ősrégi balett-tradíciók nehéz parfómje nehezedik a szorongatóan súlyos esküvői képre. Ebben a cirkusz-szerűen fölszerszámozott táncműben a balett teljes mértékben visszanyerte régi foglalatát". Fontosabbnak vélhetjük a koreográfiai munka egészéről alkotott véleményét, mely szerint Neumeier "a legellentétesebb, történelmi és modern eszközökkel dolgozott, de nem gondolta tovább a balettet, hanem átalakította és kisajtolta. ... még soha nem alkotott ilyen símán, ilyen bosszantóan felületesen és laposan sem. ... *A lelkiismeretes reformátor Neumeier itt végleg visszalép a tökéletesen pragmatikus producer mögé...*" Lehetséges persze, hogy a két vélemény között nincs is kibékíthetetlen ellentmondás, s a két póluson ugyanazon jelenség eltérő megvilágítása jelentkezik<sup>46</sup>. Mindenesetre erősen gyaníthatjuk, hogy a Neumeier-problematika kulcsa Wendland utolsó, általunk kiemelt mondatában rejlik.

Van-e valami előzménye Neumeier verziójának? Az ötletek szintjén valószínűleg igen. A hamburgi premier idején már rég lezajlott a két "nagy öreg" bemutatója, s tán nem tévedés azt vélni, hogy Neumeier mintát találhatott Balanchine kétfelvonásos tagolásában, s még inkább abban, hogy a második felvonást az esküvői divertissement töltse ki. Igaz, az első felvonáshoz előjátékot illesztett, melyben elég kiadósan és pompázatosan mutatta be Théseus udvarát. Ashton viszont a múltba-stilizálással nyújthatott egyfajta előképet. Csak míg nála múlt századi viktoriánus vagy biedemeier a környezet, Neumeier amolyan századfordulós és közép-kelet-európai miliőt formált Théseuséknak. Az előjáték és a nagy divertissement valamiképp az osztrák-magyar monarchiát sugallja, pontosabban a monarchiabeli arisztokrácia pompáskodó operettszínpadi ábrázolását újítja fel. Térben és időben így ismét messze kerültünk a Shakespearenél rögzített mesei Athéntól. A mesteremberek enyhén lumpenproletár adjusztálása pedig ugyancsak a századfordulós hangulatot erősíti.

Az előbbieket tekinthetjük formális rangú újításoknak is. Nem túlzottan veszélyeztetik a "hűséges átiratot", melyre Hersin utalt. Neumeier nem húzott szentségtörő kézzel Shakespeareből, nagyjából helytálló struktúrát alakított ki, csak éppen... Csak



éppen az újítás gondját a szcenikai-zenei újítgatás fokán (füstfelhők, zenekeverés) tudta le, miközben a lefordítás kényszerében a saját struktúráját is szétfeszegette, vagyis hosszadalmas lett, kivált a kettősökben. A konvencióktól és berögzött "elvárásoktól" sem nagyon akart szabadulni, ami nagyrészt épp a táncnyelvben, a klisék halmozásában nyilvánult meg. Végére hát Wendland szigorú volt, de nem igazságtalan. Álláspontját később, már a párizsiak londoni vendégjátéka alkalmából Lőrinc Katalin is megerősítette, panaszolván, hogy a "már-már idegesítően tökéletes táncosok" tehetsége banalitásokra pazarlódik, hosszadalmas klasszikus variációkra, máshonnan átvett "nevettető" trükkökre stb., vagyis az előadói csúcsmínőséggel szemben az előadandónak nincs meg a hordereje. Negyed évvel később Nádas Marcella a balett számos részletéről méltányosan szól, summázatában mégis csalódásának ad hangot. Felrója a darab hosszadalmasságát, s hogy a koreográfus invenciójából nem futotta a darab végére, továbbá, hogy "... számtalan az ismétlődés. A nem nagyon ötletes és eredeti koreográfia pedig valami tompaságot eredményez".

Shakespeare neumeieri lefordítását tehát valószínűleg csakugyan úgy értékelhetjük, mint a "pragmatikus producer" termékét, amely néhány évadra helyet foglalhatott a társulati repertoárok kasszadarabjai között, de nem számíthat egy Giselle-hez, Sacre-hoz, sőt Coppéliához fogható tartós színpadi életre. És gyaníthatólag hasonló perspektíva várt egy másik lefordításra, Heinz Spoerli változatára<sup>47</sup>.

Kérdés tehát, hogy tárgykörünkben mit hozhattak az *értelmezések*? Mint kivétel a megközelítést, Eck Imre 1982-es verzióját említhetjük, mivel a koreográfiában a színmű bonyodalmai "egy múltbéli... paraszti közösség szentivánéji szerelem-varázsló játékaként elevenednek meg", a szerelmi kettősökben a parodisztikus hangvételt sem mellőzve<sup>48</sup>. A többi értelmezés más irányba mutat.

Több koreográfia ugyanis Shakespeare "szexuális mélyrétegét" veszi célba. Mármost, ha van egyáltalán ilyen kibontható réteg. Mert az erdei éjszaka fejleményei kétségtelenül egyfajta pajzánságban összegeződnek, de nagyon tendenciózus, erőszakolt olvasás kell hozzá, hogy e fejleményekben promiszkuitást, szexorgiát lássunk. Ugyanígy vitatható: adott-e rá okot Oberon, hogy megszólják a háza elejét? A színmű szerint a tündérkirály és Titánia között egy indiai királyfi miatt tört ki a békétlenség. (Puck: "Mert Oberon dül-fül amiatt, hogy Indiából egy királyfiat Magának apródul elszöktete; ... De a királyné csak nem engedi, Felkoszorúzza, s úgy szeretgeti".) Nos, lehet, hogy Titánia nem egyszerűen apródi szolgálatra tartott számot, s lehet, hogy Oberon sem csupán vadász-apródnak kívánta a fiút. Mindenesetre az idézetten felül az eredeti szövegben mást célzást nem olvashatunk, amiből szexuális vagy homoszexuális indítékra gondolhatnánk; ráadásul a civakodás tárgya, az indiai fiú meg sem jelenik a színen, ő csak hivatkozási alap. De ha már így áll a dolog – vagyis: ez a kapcsolat éppenséggel ábrázolhatatlan –, miért ne lehetne Oberont és Puckot (!) gyanús kapcsolat hírébe hozni?! Érdemes a Neumeier-verzióval kapcsolatban újból idézni A.-Ph. Hersint<sup>49</sup>: "A Shakespeare-nyelvezetnek teljesen megfelelően pontosan megmutatta a darab bizonyos kétértelműségeit, s Puck és Oberon kapcsolatát nagyon érzékenyen, s minden képmutatástól mentesen érzékeltette. Szinte úgy fogalmazhatnám meg, hogy Neumeier a táncon és az előadáson keresztül pszichoanalizálja a vígjátékot, s mindezt kiválóan, sok-sok ötlettel és nagyon gazdagon teszi."

Több, mint furcsa, feltűnő, hogy az eltérő pártállású többi kritikus egy szemvil-



lanás erejéig sem érzékelt ezt a "képmutatástól mentes" kapcsolatot. Lehet, mindössze Hersin belemagyarázásáról van szó. Egy verziónál azonban, Lindsay Kemp változatánál<sup>50</sup> már világosan felismerhető a célzatos koreográfiai értelmezés, s a tudósítást sem intézhetjük el úgy, hogy a kritikusnak mindössze félrehord az agya: "A Lindsay Kemp módjára készült Szentivánéji álom valóban lemarat minden képmutatást. A koreográfus nagymértékben leegyszerűsíti a szerelmi bonyodalom összetettségét, de ugyanakkor pajkosan felteszi a pontokat az i betűkre a mű szexuális-erotikus vetületei területén. A varázslat nála a szereplők visszafojtott hajlamainak felszabadítójaként működik, a tiltások kirobbanó nevetésbe fulladnak, és az elvárásolt erdő inkább egy felbolydult bordélyházhoz hasonlít, mint a tündérmesék szereplőinek megszokott rezervátumához. (A darab egésze) egészséges és természetes nyíltsággal merül az ízléstelenségbe és mértéktelenségbe, de végül is paradox módon és kerülő úton, vitatható, de félelmetes hatóerővel tiszteleg Shakespeare művének". – Nagyon sajnálatos, hogy e híradáson kívül a darabról nincs más információnk, s így a kiviteli mód és a táncnyelv megvilágítatlan marad.

Nem felelőző záradék, de a teljesség miatt meg kell emlékezni egy nem-szexuális, "modernizáló" értelmezés két verziójáról. Mindkettőt a kelet-berlini Komische Oper mutatta be, s mindkettő librettójáért a felelősség Bernd Köllingert terheli. Az 1980-ban bemutatott kétrészes változatot, amelyet TomSchilling koreografált "Egy új Szentivánéji álom" címmel, a kritika elborzadva fogadta. E. Rebling<sup>51</sup> szerint az I. részben "kemény, elektronikusan vezényelt gépzajok vezetnek a mindennapokba", s a belépő Titánia "szinte iszonyattal figyel meg a különböző fiatal emberek magatartását". Van agresszív huligán, elutasított szerető, brutális apa stb. A második részben, a voltaképpeni álomban Oberonék beavatkozása következtében a párok egymásra talál-  
nak, a számárrá vált építőmunkás (!) most már megtudja, mi az igaz szerelem stb. A már így is riasztó képet bukósisakos fiúk, léha lányok tarkítják. Szemmel látható, hogy Köllinger itt az elidegenedés valamilyen formáját és az elidegenítés valamilyen recept-jét kívánta alkalmazni, s talán lehetséges is, hogy "a pokoli gépek és eldurvult emberek világát már csak a tündérek tehetik rendbe". Mindamellet Fuchs Livia teljes joggal kérdezte, hogy George Katz "elviselhetetlenül harsány és cirkuszi" zenéjéhez és az egész látványhoz miért kellett Oberon és Titánia, s egyáltalán Shakespeare neve.

Az előbbi változat mintegy három-négy évadot élt a Komische Oper színpadán – táncnyelvéről mit sem tudunk, de ez talán most nem is olyan nagy baj –, hogy átadja helyét egy újabb verziónak. A kelleténél serényebb Köllinger ugyanis ismét csavart egyet a történeten, míg a koreográfiát Harald Wandtke dolgozta ki az 1987-es bemutatóra. A színház ezúttal visszatért Mendelssohn muzsikájához, a librettó pedig – miután már amúgy is három cselekményréteg rakódik egymásra – a darabot megfeleltette egy keretjátékkal<sup>52</sup>. Eszerint a prologusban megjelenik a főszereplő Hazatérő, aki a világháború után lerombolva találja színházát, hogy majd az epilógusban a gyönyörűen restaurált berlini Schauspielhaus falai között örvendjen az újjászületésnek. A két végpont között zajlik a shakespearei történet, keverve a színház változásaival. A változásokat az erdőben és a színházban Puck idézi elő – a darab ezért "Puck" címen is futott, legalábbis kezdetben –, a Hazatérő pedig főszereplőhöz illően egy sor metamorfózison



megy át: Zuboly, számár, sőt Pyramus lesz belőle. – A tudósítások korrekt hangon számolnak be a balettről, s könnyen lehet, hogy ez a verzió önmagában jobb is volt a Schillingénél, s talán Shakespeare-t sem forgatta ki annyira. Nem téveszthetjük azonban szem elől, hogy a darabot a 750 éves Berlin jubileumi előadássorozaton mutatták be, arra készült. Tehát itt a premier társadalmi közege, kritikát kondicionáló hatása is szerepet játszhat.

... Ha korábban arról vallottunk, hogy a shakespeare-i vígjátékokkal az európai koreográfia nem tudott tartalmasan megvívni, A vihar és a Szentivánéji álom áttételeit összegezve is inkább a félsikerek körképét rajzolhattuk meg. Zajos, azonnali bukásról ugyan nincs hírünk, de a darabok zöme a "három-öt évadra termett" kategóriába illeszkedik be. Talán áttekintésünk második része, a vérgőzös tragédiák és többszörös áttételek ("táncművelemek") szemléje kedvezőbb képet ad a koreográfiai erőfeszítésekről.

Budapest, 1992. január-június

Maác László

## Jegyzetek:

1. Robert Goffaux interjúja: La Tribune de Geneve, 1966. okt. 23. Külföldi Szemle, 1967, 1-2. sz. 50-52. o.
2. Az "előzetes ismeret" önmagában is többre tehető lehet. Jelentheti a néző alapos irodalmi felkészültségét vagy konkrét színházi tapasztalatát, melyet egybevethet az új táncművel. A koreográfiák tekintélyes része azonban nem egzakt ismeretekre épít, hanem emlékfoszlányokra, korábbi atmoszférikus hatásokra, amikor a néző egyáltalán "hallott valamit harangozni" a táncmű előzményéről. Mondhatni, a koreográfus itt már nem az ismereteket, inkább a publikum asszociációs bázisát célozza meg, ami természetesen nagyon is lehetséges eljárás, de a táncalkotónak a negatív hatás lehetőségeivel is számolnia kell. Azzal ti., hogy a megértők köre zártkörű lesz, s a táncot a szemlélők csak a beavatottság megfelelő fokán respektálhatják. Egy példa talán megvilágíthatja ezt a jelenséget:

Amikor Györgyfalvy Katalin a hetvenes években bemutatta *Montázs* c. kompozícióját, a tánc egyik tétele joggal váltotta ki a művészeti szenczációnak járó lelkesedést. A tételben Györgyfalvy a paraszti lakodalmak eufóriáját és a háborús menetelést montírozta úgy, hogy a menyasszony személye megsokszorozódott, s a háborúban elhullottak is sorban követték egymást, vagyis "az élet is, a halál is folyamatosan reprodukálta önmagát". A koreográfiai trouvaille-t itt az adta, hogy az ellentétes tartalmú jelenet-részek egyazon mars-zenére zajlottak folyamatosan, többé-kevésbé azonos lépésekkel és többé-kevésbé szimultán színpadi kivitelben. Ugyanaz a tradicionális muzsika hordozta az újratermelő élet és az újratermelő halál képeit; a hagyomány egységes burkolatában végzetes pólusok jelenítődtek meg. Mármint e koreográfiai csúcsteljesítménnyel és megrendítő képeivel végső soron az tudott igazán azonosulni, aki hallott egyszer valamit a lakodalmi vonulásokról, esetleg látta valamikor Rábai Miklós Ecseri lakodalmasát (ti. a mars-zene azonos a két műben), ismert egy-két menetelő baka-nótát, – vagyis az új koncepciójú látványt legalább morzsálékos ismeretekhez, emlékfoszlányokhoz kapcsolhatta. Ebből a szempontból érdemes lett volna kísérletet végezni: megnézni a darabot a magyar hagyományban tájékozatlan külföldi nézőkkel, s megtudni utóbb, hogy mit adott nekik a látvány, vajon mire gondoltak. Vélhetjük, "az önmagában érvényes táncmű" kritériumát így valamelyest megközelíthetnénk.

A példázat visszakanyarítható alaptémánkhöz: bizonyos Shakespeare-baletteknél is érdemes lenne elvégezni a kísérletet, hogy egy egyébként kultúrált és fogékony, de az eredeti drámát egyáltalán nem ismerő néző mit szól egy Macbeth- vagy Otello-baletthez: adott-e önmagában a látvány okot a megrendüléshez, a benne foglalt irodalmi utalások mennyiben bizonyultak soknak vagy kevésnek, mennyiben segítettek vagy zavarták a megértést stb. Tehát az irodalmi gyökerű táncművek valamilyen művésztársadalmi vizsgálatára volna szükség, melynek nem is biztos, hogy minden koreográfus örülne.



3. *Benedek Marcell* (szerk.): Irodalmi Lexikon, Bp. 1927. 1182. o.
4. *Király István* (főszerk.): Világirodalmi Lexikon, 11. "pragm-Rizz." Bp. 1989. 243. o.; *Jurij Grigorovics* (főszerk.): Balet Enciklopedia, Moszkva, 1981. 420. o.
5. Az id. szovjet enciklopédián kívül: *Horst Koegler*: Friedrichs Ballettlexikon von A-Z, Hannover, 1972.; magyar változata: Baletlexikon (szerk. Körtvélyes Géza), Bp. 1977.; *Jacques Baril*: Dictionnaire de danse, Paris, 1964.; *Ferdinand Reyna*: Larousse Dictionnaire des ballets, Paris, 1967.; *Anatole Chujoy* and P.W. *Manchester*: The dance encyclopedia, New York, 1967.
6. *Eberhard Rebling*: Ballett A-Z., Berlin 1980.; *Otto Friedrich Regner* und *Heinz-Ludwig Schneider*: Reclams Ballettführer, Stuttgart, 1980.; *A.M. Goljcmán és Sz.B. Akszjuka*: Szovjetszkije baletü, Moszkva, 1985.; *Daniela Caraman-Fotega*, *Grigore Constantinescu*, *Iosif Sava*: Ghid de balet, Bucuresti, 1973.; *Cyril W. Beaumont*: Supplement to Complete book of ballets, London, 1952.; *Walter Terry*: Ballet Guide, London, 1979.; *George Balanchine* and *Francis Mason*: 101 Stories of the Great Ballets, New York – London, 1975.; *Claude Baigneres*: Ballets d'hier et d'aujourd'hui, Paris, 1954.; *Mario Pasi* und *Alfio Agostini*: Ballett, Eine illustrierte Darstellung des Tanztheaters von 1581 bis zur Gegenwart, Wiesbaden, 1980.
7. A hazai periodikák: Táncművészeti Értésítő 1963-76, a M. Táncművészek Szövetsége kiadásában; Táncművészeti Dokumentumok 1976-90., a M. Táncműv. Szöv. kiadásában; Táncművészet, 1976-90., a Pallas Lapkiadó V. kiadásában. Rövidítéseik a továbbiakban: TÉrt., TDok., Tműv. – A legfontosabb külföldi szakfolyóiratok: Das Tanzarchiv, később Ballett-Journal / Tanzarchiv (NSZK); Ballett International (NSZK); Les Saisons de la Danse (Franciao.); Ballet Today és Dance Magazine (USA); Dance and Dancers, Dancing Times (Anglia); Theater de Zeit (NDK); Szovjetszkij Balet (SZU).
8. A külföldi napilapok, valamint a 7. jegyzetben felsorolt és más folyóiratok tudósításait, szakkritikáit a M. Táncművészek Szövetsége 1957-től 1990-ig folyamatosan közreadta magyar fordításban *Külföldi Szemle* címmel, belső terjesztésű kiadványként a szövetségi tagok tájékoztatására. A továbbiakban: KSz.
9. Ballett-Journal/Das Tanzarchiv, 1982. IV.
10. Ballett International, 1981, Vö.: Tműv. 1982. V.
11. *Jelizaveta Szuric*: Vszjo o balet. TÉrt., 1967, III. 14-16. o. A szerző rámutat, hogy az októberi forradalom előtt mindössze két hivatásos operabalett-társulat működött Oroszországban: a moszkvai Bolsoj és a pétervári Mariinszkij. A húszas évekből megemlíti a moszkvai Sztanyiszlavszkij zenés színház, valamint Szverdlovsk, Szaratov, Taskent, Odessza, Harkov és Baku társulatainak alapítását. Összegezése idején, 1966-ben már 33 opera-ballett színházat regisztrál, megemlítve, hogy Tartu, Petrozavodszk, Voronyezs, Sziktivkar, Jakutsk stb. zenés drámai színházai ugyancsak mutatnak baletteket.
12. Számukról a nyolcvanas évek elején egy moszkvai szakmai konferencián tájékoztattak.
13. *Maácz L.*: Leningrádi mozaik, TÉrt., 1975. I./20. o.
14. KSz. 1973. 6. sz. 87. o.
15. V.ö. a Dancing Times, Dance and Dancers, Ballet Today és a Tanzarchiv tudósításaival, a KSz. 1964-es lapszámaiban.
16. A XVIII-XIX. századi nyugat-európai koreográfusok és balettmesterek már rendkívül mozgékony életet folytattak, erős nemzetközi kisugárzással. Nos, feltűnő, hogy míg a távoleső Pétervár a XIX. sz. elejétől rengeteg francia és olasz mestert fogadott, mégpedig hosszú munkaperiódusokra, addig – Noverre-t kivéve – London alig fogadott vendégeket. Gyaníthatjuk, hogy nemigen volt társulat, ahova köthettek volna. Egyáltalán, Shakespeare pazar életműve és a Globe színház köré fonódó legendák nyomán az utókor hajlamos egy kicsit fetisizálni a korai angliai színházi viszonyokat. Pedig – mint erre Székely György rámutat (A színház világtörténete, Bp. 1986. I. 186-197. o.) – a társulatoknak gyakran el kellett szenvedniük a puritánok támadásait, s a puritánok nyomására hozott, a színházak működését erősen korlátozó közigazgatási rendelkezéseket. Másrészt úgy tűnik, hogy a középkor és a reneszánsz határán a színházak anyagilag is köztes helyzetben, egzisztenciális bizonytalanságban éltek.

Az utóbbira jeles zeneszerzőnk, *Veress Sándor* hívta fel a figyelmet egy rádióelőadásában (az 1946/47-es évadban, közli: TDok. 1975. 89-90. o.). Ő ugyan Purcellle foglalkozott, de egyik példája éppen a Tündérkirálynő volt, a Szentivánéji álom operaváltozata, melyet 1692-ben mutattak be. Egykorú források alapján *Veress* leírja, hogy a darabot még mai szemmel is káprázatos kiállításban mutatták be – "hattyúk változtak tündéreké, hidak tűntek el a semmibe... egy nagy, széles szökőkútból a víz 12 láb magasra emelkedett, Phobus megjelent a felhők közt négylovas hintón" stb. –, kivítva mindenki csodálatát, anyagi okokból a darab mégis megbukott. "Az operaelőadásokat ugyanis csak az Udvar és az udvari, nagy-



- részt idegen notabilitások látogatták, a polgárság valósággal ki volt belőlük rekesztve. Szubvenciót vagy másféle pénzbeli segítséget viszont az operatársulat úgy, mint az akkori Itáliában, Franciaországban vagy Németországban, Angliában nem élvezett, úgyhogy bizony nagy merészség kellett egy ilyen előadás megrendezéséhez." Veress a Tündérr királynő egyik átdolgozója, Elkaneh Settle jellegzetes panaszát is közvetíti: "hogya Angliában csak feleannyi segítséget élveznének, mint amit kapnak más országokban, rövid idő alatt Angliában is lennének olyan jó táncosok, mint Franciaországban." Az arisztokrácia tehát nem áldoz, a polgárság pedig nem áldozhat e célra. Ha pedig ilyen sorsa lett Purcell zenéjével és ragyogó kiállításban egy operának, joggal vélhetjük, hogy a táncnak még kevesebb élettér jutott.
17. A formátumokban is megtestesülő "esztétikai irányvonalak" ütközését Magyarországon *Harangozó* balettje példázza. Visszatekintésében a feleség és asszisztens Hamala Irén megemlíti, hogy *Harangozó* nagyjából meg volt elégedve a *Csárdajelenet* 1936-ban kialakított egyfelvonásos formájával, s hosszú ideig egyáltalán nem gondolt a darab átdolgozására. Csak a nálunk vendégeskedő szovjet balettmesterek hosszas győzködésére vállalta az átdolgozást estét betöltő művé. Így jött létre az 1951-ben bemutatott *Keszkenő*. V.ö.: Szudy Eszter: Emlékezzünk *Harangozó* Gyulára! Tműv. 1983. V. 12-13. o.
  18. L. a KSz. vonatkozó évfolyamait.
  19. V.ö. az öt koreográfus-szerző életmű-adataival, pl. a magyar Balettlexikonban.
  20. H. Schieier meditációjának (Das Tanzarchiv, 1980. máj.), valamint *Cohen* idézett fejtegetését (The Dance Experience, New York, 1978.) közli a KSz. 1980. /3. száma, 6-8. o.
  21. Már e tanulmány első fejezeteinek megírása után jutottam hozzá egy ígéretes kiadványhoz, *Alan Brissenden: Shakespeare and the Dance* (London-Hongkong, 1981.) c. kötetéhez. A benne foglaltak azonban sajnos nem adnak támpontokat tárgyunkhoz, a színművek táncos színrevitelének vizsgálatához. A szerző vizsgálódása viszont ígéretes lehet azoknak, akik a XVI-XVII. század nyugat-európai tánc kultúrájában kívánnak elmélyedni. A filológiai mű ugyanis gondosan végigfésülte az író egész életművét, kiemelt minden táncra vonatkozó utalást – bergamask, gaillard, morris stb, stb. –, s természetesen a táncok értelmezését is közreadta.
  22. *Shakespeare összes drámái*, VI., Színművek. Szerk. Kéry László. Bp. 1955., Új Magyar Könyvkiadó. A kötetben: A vihar. Fordította Babits Mihály. A függelékben Ország László: Jegyzetek. 987. o.
  23. *Dance and Dancers*, 1983. febr. KSz. 1983. 2. sz. 16-20. o.
  24. *Les Saisons de la Danse*, 1984. ápr. KSz. 1984. 4. sz. 21-22. o.
  25. *Kansen Uutiset*, 1974. ápr. 18. Más helsinki kritikákkal együtt közli a KSz. 1974. 4. sz. 62-68. o.
  26. J-C. Diénis, J. Percival és Peter Williams kritikáit Tetley verziójáról l. a KSz. 1980. 1. számában, 3-6. o.
  27. Markó Prosperójával kapcsolatban l. Králl Csaba, Árva Eszter és Maácz L. cikkeit a Tműv. 1987. jún. és okt. számaiban.
  28. L. Ország L. jegyzetét is, i.m. 994. o.
  29. *Shakespeare összes drámái*, III. Vigjátékok, Szerk. Kéry László. Bp. 1955. Új Magyar Könyvkiadó. A kötetben: Szentivánéji álom, ford.: Arany János, valamint Jegyzetek, Kéry Lászlótól. – Oberon zárómonológját l. a 468. oldalon, a 961. o. jegyzetével együtt.
  30. Pl. *Táncműv.* 1980. dec., 1983. jan.
  31. *Major Rita: Szentivánéji álom*, Tműv. 1990. jan. 1-5. o.
  32. *Kán Zsuzsa: Balettest Péccett*, Tműv. 1982. máj. 4-5. o.
  33. L. Sigrun Kirstein cikkét: Tműv. 1988. máj. 39. o.
  34. L. a 30. jegyzetet.
  35. *Ashton verziójáról* a fontosabb beszámolók: Clive Barnes, *Dance and Dancers*, 1964. máj. (KSz. 1964. jún. 8-12. o.); *Ballett Today*, 1964. máj-jún. (KSz. 1964. júl-aug. 1. o.); Heinz-Ludwig Schneiders, *Das Tanzarchiv*, 1964. máj. (KSz. 1964. júl-aug. 10-11. o.)
  36. *Nádasi Marcella: Londoni esték*, Tműv. 1982. júl. 36. o.
  37. *David Vaughan: Frederick Ashton és balettjei*, New York, 1977. KSz. 1981. 1. sz. 67. o.
  - 37/a. A teljesség és elfogulatlanság igényével egy egyértelműen pozitív minősítés is felidézést kíván, miután – már lezárva ezt a tanulmányt – e sorok írója véleményt cserélhetett Hézső Istvánnal, a Hollandiában élő magyar tánckritikussal. Az elmúlt húsz év nyugat-európai táncszínpadi termését igen jól ismerő Hézső István kifejtette, hogy az általa látott Szentivánéj-verziókból egyesül az Ashtoné az elfogadható, sőt, a mű kiemelkedő fogalmazású kerek egészet alkot. Sajnos, részletes elemzésre már nem nyílt módunk.
  38. *Dance and Dancers*, 1962. márc. KSz. 1962. ápr-máj. 23-24. o.
  39. *Le Soir*, 1968. jún. 27. In: Tműv. Ért. 1969. 1. sz. 35. o.



40. Táncműsorok a londoni televízióban, Tműv. 1982. ápr. 37. o.
41. L. a 31. sz. jegyzetet és *Pór Anna* cikkét, Tműv. 1990. ápr. 1.5. o.
42. Neumeier változatának irodalma: Jens Wendland: *Das Tanzarchiv*, 1977. szept. (KSz. 1978. 1. sz. 26-27.); Maácz László: *Táncok és előadók a Flamand Fesztiválon*, Tműv. 1980. dec 29-30. o.; Gelencsér Ágnes: *A Hamburgi Balett drezdai vendégjátéka*, Tműv. 1981. szept. 25-27. o.; André-Philippe Hersin, *Les Saisons de la Danse*, 1982. jún (KSz. 1982. 2. szám 42-44. o.); Lőrinc Katalin: *Beszámoló helyett*. Tműv. 1982. nov. 31. o.; Nádasi Marcella: *Vendégjáték, musical és táncfilm Londonban*, Tműv. 1983. jan. 38. o.
43. L. a 42. sz. jegyzetet.
44. Tműv. 1981. szept. 25-27. o.
45. L. a 42. sz. jegyzetet.
46. Neumeier kritikai fogadtatásának apropóján – de attól teljesen függetlenül is! – egyszer érdemes volna szélesebb körben megvizsgálni, hogy az egyes kritikusok vélekedését a személyes felkészültség összevetői mellett hogyan determinálják, vagy legalábbis kondicionálják a kritikusok konkrét motívumai. "Neumeier-ügyben" a személyes állásfoglalások úgy is magyarázhatók, hogy 1980-81-ben a két magyar tudósító, Maácz L. és Gelencsér Á. némileg pangó hazai közállapotokból közeledett a hamburgi produkcióhoz, vágyakozva "egy igazi nagybalett" után, amelynek megvan a "füle-farka", s persze nem az ötvenes évek receptje szerint készült. Ez a vágyakozás is ("bár nekünk lenne ilyen!") vezethetett az új "Handlungbalett" elfogadásához, s hogy a tudósításokban a bíráló csak mérsékelten jelentkezett. A-Ph. Hersin álláspontja sem rejtély, ha az olvasó tudja, hogy Hersin a *Les Saisons* hasábjain közel évtizedes háborút vívott a párizsi operabalett élén álló és koreográfiákat fabrikáló Nurejev ellen. Vagyis – kicsit cinikusan szólva – "minden más már csak jobb lehet". Az ellenkező oldalon Wendlandnál kitetszik az avantgárd színházi elkötelezettség, az, hogy a hetvenes évek nyugat-európai színházának új meglátásai és rendezései nyomán a balettől sem romantikát vár, hanem inkább a Shakespeareben benne rejlő titkos szférák kibontását. Ami pedig az utoljára idézett Nádasi Marcellát és Lőrinc Katalint illeti, érdemes eltöprengeni, hogy másfél generációnyi korkülönbség és az olyannyira eltérő képzettség ellenére mi kötheti össze a két szerzőt családottságában. Valószínűleg az, hogy mindketten "szabad polgárok", megkötő társulati elkötelezettség nélkül, akik mindössze egy jó művet várnak az adott műfajban. – Elismerhetjük: a kritikus adott státusa sokban hozzájárulhat elfogulatlanságához, illetve minősítő látásmódjához.
47. L. Sigrun Kirstein kritikáját (Tműv. 1988. máj. 39. o.) a bázeli balett 1987-es berlini vendégjátékáról. Kirstein "jól eltáncolt rendezésnek" minősítette a balettet, eredeti ötletek híján, konvencionális koreográfiával, a "tündérkar pedig egy görácsapat unalmát árasztotta".
48. L. a 32. sz. jegyzetet.
49. L. a 43. sz. jegyzetet.
50. L. Oliver Maurasin cikkét a Lindsay Kemp Dance Company 1984-es párizsi bemutatójáról: *Les Saisons de la Danse*, 1984. jún. KSz. 1984. 4. sz. 20. o.
51. Eberhard Rebling, *Ballet Journal*, 1981. 3. sz. (KSz. 1981. 4. sz. 32-33. o.); Fuchs Livia: *Pillanatképek az NDK-ból*, Tműv. 1983. szept. 37. o.
52. Werner Gommlich, *Theater de Zeit*, 1987. aug. (KSz. 1988. 1. sz. 44-46. o.); Sigrun Kirstein, Tműv. 1988. máj. 40. o.

# Vallomás

## Négy évtizedes koreográfusi tapasztalataimból

Molnár István tánctechnikáján nőtem föl, melyet 1945-1951 között irányításával és közreműködésemmel fejlesztett ki, különösen az 1946-49 közötti siófoki tartózkodásom alatt. A Népfőiskolán helyettese és a gyakorlati táncok előadó tanára lévén, sokszor egész napokat is ennek gyakorlásával töltöttem el.

A magyar szellemű mozgástechnikát korábbi expresszionista táncstudásának és olimpikon színvonalú tornatanári ismereteinek tapasztalataiból fejlesztette ki, de már figyelembe vette 1940-45 között szerzett néptáncismereteit is. Hivatásos kamaragyűttest akart szervezni, mert 1945 után a "szentimrésekre" már nem számíthatott. Azon a megbeszélésen személyesen is részt vettem, melyre meghívta Kálmán Etelkát, az Operaház kiváló balerináját. A vele való együttműködésből nem lett semmi. De mi négyen: Jávor György, Meitzen Nándor, Falvay Károly és Molnár Zsóka elkezdtünk a kollégium nagy ebédlőtermében Molnár irányítása mellett rendszeresen gyakorolni. Ezzel párhuzamosan kérésünkre ekkor komponálta a Huszárverbunkot is. Ezt tanítottam meg később a Ruggyanta együttesnek, s ők ennek alapján mutatták be. A későbbiekben csatlakoztak hozzánk - a kollégiumban Böröcz József, Vásárhelyi László és mások -, akiknek már siófoki tapasztalataim alapján Hajdútáncot tanítottam. (Akkor még nem volt szokásos koreográfusnak képzelni magunkat.) A Parasztszövetség megbízásából itt keresett meg Bokor Lajos és Faragó Tibor. Támogatást kértek tőlem Molnár megnyerésére a Szövetség Csokonai együtteséhez. Az így kialakult csoportot ekkor vittük át a Csokonai Együttesbe, mely annak törzsét képezte. Megszüntetése után a Ruggyantagyár együttesébe mentek át a táncosok.

1950 körül Molnár Zsókéval - már komoly táncos technikai színvonalon - elérkezettnek láttuk az időt, hogy az Artista Szövetség "hivatásos táncos" engedélyét megszerezzük. Fölkértük Molnárt, készítsen számunkra vizsgakoreográfiákat.

Számomra Sztravinszkij Petruskáját, Zsókanak Bartók Melódiáját választotta a Magyar Képekből. Az eseményre azután került sor, hogy V. Vajnonen szovjet balettmester látott valahol engem táncolni és behívott az Operába. Próba nélkül előnyös szerződést ajánlott a Párizs lángjai c. balettbe, melyet nem fogadtam el. Ugyanis az Operába indulásomkor Molnár (akkor éppen náluk laktam) újra felvetette a kamaragyűttest, illetve a partneri kapcsolat gondolatát, és megígértette velem: ha szerződést ajánlanának, visszautasítom.

A Molnár által készített koreográfiákkal elégedetlen voltam. Nem éreztem magaménak. Munkamódszerével sem értettem egyet. Emiatt feszültség támadt közöttünk, mely szakítással végződött.

Hivatásos táncművész-elképzeléseimről azonban egy pillanatra sem mondtam le. Álomvilágban éltem.

Molnárt 1942 óta ismertem. Őt magát 1943-ban láttam először színpadon táncolni. Gyergyószentmiklóson a pesti Szent Imre Kollégium együttesével turnéztunk. Ekkor



mutatta be a Kardtáncot, s az "énekes kíséret" tagjaként közvetlen közelről figyelhettem meg. Székely verbunkot is táncolt. Mindkettőt annyiszor láttam a későbbiekben, ahányszor táncolta. Molnárt csodáltam és tiszteltem, de sohasem volt táncos példaképem. Ezt elválásunkkor fel is róta nekem.

Táncos példaképem Alexander Swain müncheni táncos volt, akit sohasem láttam táncolni. "De profundis" c. táncáról készült fotóit a "Tänzer unserer Zeit" c. album fotói között ismertem meg, s ezeken keresztül szerettem bele a táncba. Ezek a képek kitörölhetetlen benyomást tettek rám. E mély élménytől függetlenül Molárnak mind táncos, mind koreográfus gyakorlatából tudatosan és öntudatlanul is sokat merítettem. Expresszionista művészetét sok-sok fotójáról nagyon jól ismertem. Ezek számomra csak megközelítették a Swaintől látottakat. Koreográfiai fantáziámat talán éppen az indította el, hogy ezeknek a képeknek a színpadon megelevenedő mozgásélményeit elképzeltem.

Molnártól elválva vizsgaszámként De Falla: El Amor brujo c. balettjének Tűztánc c. betétjét "szerelmi kettős"-ként komponáltam meg. Gyönyörű nyár volt. Molnár Zsókéval egy Duna-parti teremben izzadtunk, készültünk. Lenn a Dunán csónakok úsztak.

A koreográfia témája mi más lehetett, mint a szerelmi tűz lobogása. Erről írni csak annyit lehet, ami a külsőségekkel kapcsolatos. A tánc Molnár technikai gyakorlatainak egyéni újraértelmezésével készült. Nem is tudtunk mást és nagyon szerettük. Mi ketten voltunk ebben a legjobban képzettek. A *tűzet* a leány fogalmazta meg, nagy vörös, könnyű, lobogó fátyollal, a *szikrát* a férfi narancsvörös trikónadrágban és bő, fényes fehér selyem ingben. Kizárólag a zene belső feszültségét, ritmikáját, tempóját használtam ki a kettős különböző szerepkörének mozgás-sajátosságaihoz, együttmozgó arányaihoz. Semmiféle spanyolosságra (mármint külsőségre) nem törekedtem. Vashegyi Ernő volt a zsűri elnöke. Bemutatónk után megrökönyödve kérdezte: "Maguk ilyen felkészültséggel honnan kerültek elő?" Rövid válaszom közben érkezett meg a minisztérium művészetoktatási osztályának képviselőjében Duka Antalné. Azonnal felfüggesztett minden további megbeszélést. "Majd értesítjük Önöket" kijelentéssel bezárta a vizsgát. Soha nem került sor semmiféle értesítésre. Hallva a Molnárral történetekről, a választ kérdezni se mertük (őt "narodnyik"-nak nyilvánították, ifjúsági kapcsolataitól eltiltották, fotólaboránsként kellett dolgoznia).

Néhány szót koreográfiai felkészültségem szellemiségéről, az ars poeticáról.

A "szentimrés" csoport, melynek tagjaként ismerkedtem meg a táncművészettel, igen sokoldalúan képzett egyetemistákból állt. Molnár és közöttünk a célkitűzésekről és a megvalósítás lehetőségeiről mindig késhegyig menő viták folytak. Talán ezzel nyert meg bennünket és váltunk személy szerint többen is aktív munkatársaivá. Alkotói felkészültségem ilyen környezetben alapoztam meg. Folytatásában számos költő, szobrász, festőművész, művészettörténész, régész barátom támogatott. Ilyen szellemi környezetben került kezembe Edgar Allan Poe kötete. A holló c. vers mélyen hatott rám; kívülről is megtanultam. Poe a vers létrehozási körülményeit "A műalkotás filozófiája" c. esszéjében részletesen megírta. Alkotói gondolatai koreográfiáim hátterében rendre föllelhetők. A vers megírását a *hatás* megfontolásával kezdi el, de mindig szem



előtt tartja az *eredetiséget*. Poe a következőket írja: "A számtalan hatás vagy benyomás közül, aminek befogadására a szív, az értelem vagy nagyobb általánosságban a lélek képes lehet, a *jelen alkalommal melyiket válasszam?* S miután megállapodtam a hatásban, melynek elsősorban újnak, másodsorban élénknek kell lennie, meggondolás tárgyává teszem, vajon ezt a hatást a mesével vagy a tónussal érhetem el inkább, mindennapi mesével és különös tónussal vagy megfordítva, mese és tónus egyforma különösségével, azután körülnézek vagy inkább magamba tekintek, oly mese- vagy tónuskombinációt keresve, mely legjobban segíthet a hatás fölépítésében." Poe ezután az elhatározástól kezdve részletesen elemzi az alkotási folyamatot, A holló c. verse megírásának példáján. Amikor aprólékosan leírja a cselekmény kibontását, akkor emlékezik meg a legérdekesebb feltételről: "...a téma ilyen kezelésében – bármily ügyességgel, s az epizódok bármely életszerű összefűzésével történjék is az – mindig marad valami keménység vagy meztelenség, amely visszariasztja a művészi szemet. Két dolog mindig és változhatatlanul szükséges: először is valami komplikáltság vagy jobban mondva többoldalú alkalmazhatóság; és másodszor bizonyos szuggesztivitás, valami, bármennyire határozatlan, titkos árama a szimbolikus jelentésnek. Főleg ez utóbbi az, ami a művészi alkotásnak oly sokat tud adni abból a pazarságból, melyet oly szívesen összecserélünk a tökéletességgel."

Ez a néhány gondolat talán a krémje Poe nagyon részletes elemző írásának, melynél a magam számára érdekesebbet és érzékletesebbet azóta sem olvastam. És bár elvégeztem a későbbi években a Táncművészek Szövetsége dramaturgiai stúdiumát Seregi Lászlóval, Eck Imrével és másokkal közösen, továbbá életre szóló barátság fűzött Bodnár Sándorhoz, a kiváló dramaturghoz és színházi szakemberhez, ennél többet senki ilyen tömören nem tudott nekem megfogalmazni.

Poe eszméi bennem éltek már a Huszáriverbunk előadói stílusának kialakításában, melyet a "ruggyantás" bemutatóra én tanítottam be. Molnár nemcsak elfogadta, hanem a későbbiekben következetesen velem taníttatta be mindenfelé ezt a koreográfiát, melyben észre kellett vennie egyéni értelmezésemet. A Színháztörténeti Intézet filmarchívuma őrzi Kodály-Molnár: Marosszéki táncok c. koreográfiájának igen tanulságos filmfelvételét. Ebben a műben már szólisztikus szerepet kaptam az 1944. márc. 18-i Városi (Erkel) színházi bemutatón (melyről a németek hajnali bevonulása miatt Kodály Zoltán a szünetben ment el illegálításba).

Ars poeticám koreográfiáimban alakot öltött gondolatait mutatom csak be. 1. Hess Héja; 2. Sárga rózsá; 3. Curriculum vitae; 4. Regölés c. művem megfogalmazására emlékezve.

Az *eredetiséget* ezekben a művekben már indulásukban meghatározta két feltétel: 1. A magyar hagyományokon és szemléletmódon alapuló szellemisége. 2. A magyar néptánc-hagyományokon alapuló, de korszerűen megfogalmazott mozgástechnikája.

Az *eredetiség* tehát új szellemiséget és új külsőséget kíván meg. Ennek következtében nem lehet csak paraszti vagy hagyományos külsőséggel és magasfokú szellemiség nélkül tartósan eredeti lenni. Bármilyen technikásan előadott, hagyományosan megfogalmazott mű, ha nem párosul magasfokú szellemiséggel, nem felel



meg az eredetiség követelményeinek. Másik oldalról szintúgy: *hiába a magasfokú szellemiség, ha az nem párosul a hagyományos formák újszerű megoldásaival.*

Minden alkotásban jelentős szerepe van a *hatással történő alkotói játéknak*, mely tehetséget, gyakorlatot egyformán kíván. Ez működteti a művek kidolgozásának fordulatait, megoldásait.

A harmadik feltétel, a *szimbolizmus* kérdésköre telíti az alkotást, azaz a nézőt saját adottságainak megfelelő színvonalon a mű újragondolására készíti.

Művészi alkotó időszakomban ezeknek az igényeknek a kielégítése szolgáltatásban tartottam készen állandóan a technikai felkészültségem, vállaltam, kezdeményeztem számos gyűjtőutat itthon és távoli országokban, s folytattam állandó kutatást hagyományaink és a műalkotások miért?-jei után. Mindezt műveim kidolgozása hatásosságának, eredetiségének érdekében tettem, és nem kifejezetten tudományos igényeim alapján.

Lássuk ezek után magukat a koreográfiákat.

## "Hess Héja!"

Bemutatója: 1953/54. Időtartam: 3,5 perc. Nyolc nő táncossal, ebből kettő szólista. Zene: Forrai István.

Mojszejev első műsorát Molnárral együtt néztem meg. A látottak mindkettőnk igen mélyen megragadtak. "Krumplicská"-jának 3 percnél kevesebb időtartama és hatásossága ámulatba ejtett. Hogyan lehet ilyen hatást elérni? (Akkor még az üres/ügyes formai játékot nem vettem észre). Amikor az Építőknél leányoknak terveztem táncot, a tanulságokról gondolkodtam. Rá kellett jönnöm: számunkra ez nem járható út. A keresgélés közben tanulmányoztam át az MTA Gyermekjátékok I. kötetét is, melyben a "Mit ásol héja?" kezdetű játék ragadott meg. Ebben fedeztem föl a héja és kotlós életre-halálra menő küzdelmét a csirkékért.

Ez a játék *a tér teljesen új és érdekes, állandóan változó felhasználását kívánta, közben a két főszereplő rendkívül mozgalmasság, feszültséget és érdekes mozgáskombinációkat követelő páros küzdelmére.* Az eredeti szöveges népi sorjátékot, a küzdelem kifejezését megemelt technikájú táncban kellett kifejezni. A mozgás tehát a mojszejevi látvány-koreográfiával szemben feszültséggel teli funkciót kapott, a tér hallatlan mozgalmasságával együtt.

Éreztem: a játék kifogástalan táncos megfogalmazása esetén sincs a feladat megoldva. A táncos kifejezéssel a játék más, költői szintre kerül és sokkal több lehetőséget kínál.

Az első ilyen lehetőség a héja együttes elzavarása volt. A megoldás mozgás kérdése. A bekövetkező nyugalmi helyzet leányjátékokra adott lehetőséget. Az előző mozgalmasság után nyugalmat kellett kifejeznie, a mozgalmasság csökkenése nélkül. Ehhez a megszokott karikázókkal szemben többletmovgalmasságon kellett gondolkodnom. A folytatás már gyerekjátéknak tűnt: a csirkék a játék után az anyjuk, a kotlós alá bújnak, elülnek. Így azonban nem lehetett a darabot befejezni. A leesett feszültséget vissza kel-

lett hozni, ha más szinten is... Ez adta a kotlós álomjelenetének gondolatát. Hiszen gyermekkoromban eleget hallottam az ágyam alatt tartott kotlós fel-felkárálását a kis-csirkéken. A héját tehát vissza kell hozni álomjelenetként. A fénykúpon kívül, melyben a kotlós a csibékkel ült, vissza is hoztam. Az első előadás után világhosszá vált ennek a fölöslegessége is, s elmaradt.

Amilyen rövid idő alatt kialakult a költemény gondolatmenete, annyival több gondot okozott zenei háttérének és technikai követelményének kidolgozása, betanítása.

Először Vujicsics Tihamérnak mondtam el gondolataimat. Neki azonnal megtett az ötlet. Mindjárt zongora mellé ült és zenei gondolatokat, témákat fogalmazott. Vázlatát mind a mai napig őrzöm. Sajnos, a megfogalmazást nem éreztem megvalósításra alkalmasnak. Mást képzeltem. Borsai Ilona révén hamarosan megismerkedtem a fiatal Forrai Istvánnal, aki akkor még főiskolás volt. (Rövidesen vele csináltam végig életem első önálló gyűjtőútját is az Ipoly menti falvakban, ahol sok gyermekjátékot is gyűjtöttünk.) Neki is elmondtam elképzeléseimet. Zenei vázlata tökéletesen az volt, amit vártam. Rendkívüli segítség volt számomra a további sikeres munkában. Forrai zenéje nyújtotta maradéktalanul a tánc-költemény magyar hagyományokban gyökerező hangulatát. Ehhez járult a koreográfia és a mozgásanyag újszerűsége, melyben a "népi gyökerek" csak nyomokban voltak felismerhetők. A tánc technikája Molnár technikáján alapult, de már itt teljesen egyéni alkalmazásban. Csak példaként említem meg a sok mozgásötletből a nyugalmi helyzetet kifejező leányjáték kartechnikáját, melyet akkor alkalmaztam először.

Fontos eleme e költeménynek a szereplők kosztümje, melynek egyszerre kellett kielégítenie külsőségekben a madarak, a leányok és a magyar hagyományok igényeit, valamint azt a feltételt, hogy a jelmez ne akadályozza a szélsőséges mozgásokat.

A tánc-költemény cselekményvázlata a következő:

- rövid zenei előjáték, amely előkészíti a drámai folyamatot,
- a Kotlós beszalad a megrémült csirkékkel, nyomukban ott a Héja,
- a Héja köröz a megrémült kotlósálja körül,
- a Kotlós támadásra szánja el magát, hogy a Héját elzavarja,
- a Kotlós és a Héja párharca; egyenlő a küzdelem, de a Héja jobban bírja,
- a Kotlós az újabb támadás elől övéihez fut; a csibék felsorakoznak a Kotlós szárnyai mögé,
- a Héja megpróbálja elkapni a legkisebb csibét, de a Kotlós és a csibék együttes felrebbenése megzavarja, feladja a harcot,
- a Kotlós és csibéi önfeledt játéka,
- a Kotlós elül a csibékkel,
- a Kotlós felriad álmából, mert újraéli a harcot a Héjával; védőn tartja szárnyait a csibéi fölé. A csibék nyugodtan alszanak, majd elernyedve a fáradtságtól, a Kotlós is nyugovóra tér.

Mint később megismertem, a témát már Móricz Zsigmond is feldolgozta gyermekversei között. Képzőművészeti kiállításon fedeztem fel, valaki illusztrációt készített hozzá. Tanulságos megismerni az ő feldolgozását is:



## A HÉJA

Száll a héja  
Magosan,  
Földre röppen  
Hamisan.  
Tyúk: mit akarsz itt héja?  
Héja: ások.  
Tyúk: mit ásol te héja?  
Héja: kutat.  
Tyúk: minek a kút héja?  
Héja: víznek.

Tyúk: minek a víz héja?  
Héja: főzni.  
Tyúk: mit főzöl te héja?  
Héja: csirkét.  
Tyúk: a magadét, héja?  
Héja: a tiédet! Ellopom!  
Tyúk: anyja vagyok, nem hagyom!  
Hess! Hess! Hess!  
És a héja  
Éhesen  
Továbbrepült  
Mérgesen.

Ezzel a négy sorral Móricz befejezte, verssé formálta gondolatilag is az eredeti játékszöveget, ahol ilyen nem található. Egészében azonban megmaradt a "feldolgozás" szintjén. A játék "megigazítást" kapott a "vers" követelményeinek műfajában.

E gyermekjáték engem egészen más szempontból, mozgalmassága miatt kapott meg. A magyar tánckincs sajátosságaiban ilyen fajta mozgalmasságot nem találtam. A tér és idő mozgalmassága a gyermekjátékainkban található, mint ahogy azt a későbbiekben tudatosan is felfedeztem. A gyermek ugyanis ezekben a játékokban a tér és idő megismerését gyakorolja, más ismeretek elsajátításával együtt. Koreográfiai elképzeléseimet tehát a mozgalmasság, azaz a tér és idő változásainak követelményeihez igazítottam. A három perc körüli elképzeléseimben ezt a játékot megvalósíthatónak tartottam.

*Mindjárt a kezdő kép a lehető legmozgalmasabb:* valahonnan berohan a rémült kotlós és a megrebbent csirkék, akik mögött máris felrémlik a villámgyorsan támadó héja. Szerepének megfogalmazásában jól érvényesült a karakteres (repülő) tartású, gyors, elugrással megoldott forgó mozgások repülés-látványa és érzete, a közbeiktatott rebbenésszerű felugrásokkal, villámgyors támadásokkal.

A Kotlós és a Héja küzdelméhez tükörképben, látványban ellentétes, valójában azonban forgó-ugró-rebbenő mozgásokat alkalmaztam, melyet a két főszereplő a szerepkörének megfelelően másképpen alkalmazott. Az így előálló, egymástól kétszeresen különböző hatással biztosítottam a küzdelem egyensúlyának az érzetét is.

Fontos koreográfiai eleme a táncművészetnek a *madármozgások* finom, nem naturalis stilizáltsága. Könnyű dolgom volt ebben. Egész gyerekkoromban volt csókám, vércsém szabadon, amelyekkel együtt éltem. A tyúkuvar természetes környezetünk volt. Szó sem volt tehát néptánc-koreográfiáról. A megkomponált mozgások és folyamatok *saját kombinációim, a néptáncal azonos erősségeim voltak, megtanításuk, előadásuk gyakorlataival együtt.*

Feleségem, táncos partnerem, a kosztümtervező Molnár Zsóka jelmezei népi

ihletésük ellenére teljesen önálló tervek voltak. A főszereplő héja elegáns fekete taftkosztümjéhez sűrű fodros, térdig érő alsónadrág és fekete-fehér csíkos harisnya járult; érdekes, sarokra kötött, homlokba nyúló és hátul kissé lelógó fejkendőt viselt. A kotlós vörös színű delén anyagból készült polgáriasis viseletet, lábán magasszárú, vörös vászonból készült cipőt viselt. Harisnyája is vörös csíkos volt. A csirkék hasonló stílusú leánykaruhájához a kalocsai viseletből átemelt szalagcsokor került a fejükre, széles sárga szalagból. Mindannyian sárga-fehér csíkos harisnyát hordtak és fehér fodros nadrágot a felcsapódó szoknya alatt.

A költemény a madárvilágban játszódik, de emberi párhuzamokról szól.

A háború borzalmaait megélt fiatal nemzedékhez tartoztam. A kort, amelyben a tánc nyelvén megszólaltam élményeimről, a nyugalomkívánás vágya telítette (alig voltunk túl a hazai "davaj!"-korszakon). Az élet új indításának, felépítésének vágya, öröme is megtorpant. Új félelmek jöttek helyettük. A hess héja! erre a személyes életélményre épült, és az idők folyamán sajnálatosan több koreográfiám is. Nem volt ebben tudatosság. Öntudatlanul, akaratlanul törtek elő.

Az eredeti játékban ennek a belső élménynek a kifejezési lehetőségeit éreztem meg. A koreográfiában persze sokkal szélesebb körű dimenziókat kapott. A táncosokban például, akik ráéreztek a téma különlegességére, félelmet ébresztett. Mit fognak ehhez szólni? Milyen kritikát fogunk újra kapni? (Ebben az időben jelent meg a Táncművészet elítélő, narodnyiknak bélyegező cikke, ami miatt lemondtam művészeti vezetői megbízatásomat, csak a főtítkár kérésére és biztosítása mellett maradtam vissza.) A félelem nem volt alaptalan. A nézőkben ugyanakkor kitörő lelkesedést ébresztett. Az anyaság féltő, még álmában is óvó ösztönösségének biztonságot nyújtó érzete, a "jó" és a "rossz" küzdelme, az előadók és a nézők együttérzése hatalmas, mindent felülmúló ereje végül is hitet és bizalmat ébresztett a mű iránt. Ezek a gondolatok már a táncművészet szimbolizmusának változatos következményei. Ezek teszik időtlenné. Az elmúlt évtized kivételével eddig harminc évet töltött színpadokon, közel ezer előadásban. Sikerét személyesen láthattam az európai nagy- és kisvárosokban, Egyiptom fesztiváljain Alexandriától Kairón át Asszuánig, a kanadai Torontó és más városok színpadain. Legalább az első nagy előadóit fel kell sorolnom. Kotlós: Tamás Éva, Héja: Korobán Ilona. Őt követte a héja szerepében Molnár Zsóka, Pöstyéni Emőke, Uray Gizella és Szűdy Eszter. Vele készült a legtöbb jó fénykép a darabról, Székely Tamás felvételeivel.

A Hess Héjával párhuzamosan kezdtem el dolgozni "*Kurucok*" c. drámai táncjátékomon, melynek zenéjét Forrai István két töröksípra(!), majd előadók hiányában két klarinéra írta át. Tragédiát előadni a hivatalos örömmámorok idején?! (1954) Már a híre is botrányszagot keltett. A Tervhivatal Színháztermében úgy járultak hozzá bemutatójához, ha előzőleg a SZOT titkára, Cseterki Lajos és a Nemzeti Színház egyik kiküldött művésze együttesen engedélyezi a mű előadását! Ez a táncjáték, bár jó néhány előadást megért, dramaturgiailag nem volt hibátlan. Virtuózan megoldott táncai és vívásai, erő, ügyességet kívánó férfitancai tartották életben, de magam is éreztem gyenge oldalait. Ennek is volt egyik következménye, hogy sürgettem a Táncművészeti Szövetség dramaturgiai stúdiója megindítását.



## Sárga rózsa (1959)

A Sárga rózsa bemutatójáig már hosszú út vezetett. Számos gyűjtőutam Erdélybe (1956), a Hortobágyra (1954) és máshová – újabb néptánc-koreográfiákat eredményezett. Ebből született például a "Hortobágyi botló" (1955), mely egy évtizeden keresztül egyik erőssége volt az Építők együttesének. A Sárga rózsa e tanulmány nélkül sohasem jöhetett volna létre.

A gyűjtőút megszervezésének lehetőségét Béres Andrásnak, a debreceni Déri Múzeum akkori igazgatójának köszönhetem, akit Siófokon még gimnazista diákként tanítottam és ismertem meg. A Hortobágy leghíresebb gulyás számadójához, "gróf" Czinege Jánoshoz igazított el, aki az 1936-ban bemutatott – Móricz: A komor ló című novellája alapján készült és világhírűvé vált – néprajzi film főszereplője volt. Felejthetetlenül őrzöm emlékkét, táncait és róla készült színes és fekete-fehér fotóimat, ízes beszédét, emberi tartását és leveleit. (Találkozásunk előtt nem sokkal számolták fel a hortobágyi gyűjtőtáborokat.)

Hogyan és honnan került elő Jókai: Sárga rózsa című kisregényének ötlete?

Bodnár Sándor valamikor 1957-58-ban házunkba költözött, az alattunk lévő emelet albérleti szobájába. Már akkor a Nemzetiben dolgozott segédrendezőként. Régi Csokonais barátság fűzött össze bennünket. Állandóan táncdramaturgiával foglalkoztunk mind a ketten. Rengeteget tanultunk egymástól. Sztravinszkij, Bartók, Chopin művei akkor kezdtek igazán érdekelni. Chopin c-moll balladájának A. Corto-féle előadása alapján Hamlet-szóló komponálása foglalkoztatott saját magam számára, melynek részletes cselekményvázlatát együtt dolgoztuk ki. Sajnos, elveszett. Ebben az időben jelentek meg Garcia Lorca művei András László nagyszerű fordításában. Rengeteg írását olvastuk át, elemeztük közösen. "A csendőralezredes jelenete" című, fantasztikusan izgalmas pantomimjával azonban csődöt mondtunk. Meg kellett tanulnunk azt is, hogy a költészetet elsősorban a szó és a vele kapcsolatos élmények éltetik. Nem minden téma tehető át más műfajba. Ezeken az estéken merült fel Bodnárbán, hogy ő írt egy darabot az Állami Népi Együttesnek a régi csokonais Náfrádi László kérésére, de valami miatt nem kellett. Azonnal elkértem. Látnivalóan nagycsoportos jelenetekkel írta át táncszínpadra a kisregényt. Nekem nem voltak ilyen lehetőségeim, de nagyon érdekelt a gondolat. Kértem, írja át számomra, de csak a törzsszereplőkre. Ez meg is történt. Ha jól emlékszem, az első változatban még öt fő volt benne. Ezután elkezdtük "rágni" a cselekményvázlatot és 4 főben maradtunk. A novella végleges formáját már én írtam gépbe, hogy a szerény honorárium mellé csatolhasuk. Ebben a formában van meg a mai napig egy másolatom. Bodnár Sándor emléke előtt tisztelgek, amikor teljes terjedelmében közlöm.

### "SÁRGÁ RÓZSA"

Jókai regénye nyomán táncszínpadra átdolgozta: Bodnár Sándor

#### 1. Jelenet

Gyönyörű tavaszi napsütéses reggel a hortobágyi csárda ivójában. A szemközti



ablaknál rózsabokor, tele rózsákkal. Az ivó sarkában, a kecskelábú asztal fölé hajolva egy cigányasszony izgatottan magyaráz a kiterített kártyahalomból a mellette álló fiatal lánynak. A lány, "Sárga rózsza" csak úgy, alsószoknyában és ingvállban a haját fonja, közelebb hajol hozzá, majd tele erővel és szerelmes vibrálással felkacag.

A cigányasszony egymás után veti ki a legények jelképes kártyaalakjait, akik mind-mind szerelmesek a leányba. Sárga rózsza csak nevet és nevet, majd hatalmasat szív a friss reggeli levegőből, és szinte lebegve a szemközti ablakhoz megy. Leszakít egy gyönyörű sárga rózsát, szerelmesen megnézi, aztán előrejön a tükörhöz és a hajába tűzi. Ahogy igazgatja, egy tövis megszúrja a kezét.

Halkan felsikolt és hirtelen bekapja az ujját. Pillanatnyi csend, majd vidám férfikacagás hallik. A szemközti ablakban Lacza Ferkó feje jelenik meg, amint a rózsabokor mögül előjön. (Mindjárt el is tűnik az ajtó irányában.)

Sárga rózsza az ablak felé fordul, elmosolyodik, majd végignézi reggeli öltözetén és ki akar futni a kármentő mögötti ajtón, de még mielőtt kiérne, belép Lacza Ferkó.

A cigányasszony összeszedi kártyáját, elteszi és behúzódik a sarokba.

## 2. Jelenet

Egy pillanatilag mozdulatlanul nézik egymást, a meglepett leány és a szerelmes férfi. Az ujjak hegyéről elindult remegés a levegőn át a leányhoz ér, megtöltve az ivót feszültséggel.

Lacza Ferkó megmozdul.

Sárga rózsza mintha álomban járna – megigézve a feléje áramló szerelemtől –, közeledik hozzá. Középen, pár lépésre egymástól megállnak, majd hirtelen a legény magához rántja a remegő leányt.

Sárga rózsát az erőteljes férfimozdulat felébreszti.

Kijózanodik. Kiszabadítja magát a férfi karjából, megigazítja a ruháját és mosolyog.

Vidám és fölényes.

Már nyoma sincs az előbbi szédülésnek.

Lacza Ferkót ugyanakkor a lány közelsége egy pillanat alatt megrészegette. Szerelmi tánca a könyörgő férfi minden finomságát, s a benne lüktető vér minden vadságát szinte rapszódikus egymásutánban adja. A lány egy ideig csak nézi, előbb meglepődve, aztán – csodálkozva, kicsit tudomásul véve – válaszol.

Van ebben kacérság, van ebben öröm, van ebben félelem és van ebben tartózkodás is. Mintha az első pillanatok derűs reggelének hangulata térne vissza, mintha a természet, s benne az ember mind-mind csak azért volna, hogy Sárga rózsza örömét teljesebbé tegye. Egyszerre kell ebben a táncban érezni a helyzet ártatlanságát, s a veszélyét.

Játék a tűzzel.

Lacza Ferkó bő vére nem ismer határt. Játszik ő is, ezt a játékot nagyon komolyan veszi. Érti, hogy a leányt valami visszatartja, érti, hogy amit kap, parányi érzés a leány szívében – s neki az egész kell. A teljes szívét és férfitánca minden szépségét megmutatja.



Hódít.

A lány megszédül, s rabja lesz ennek a szépségnek és a reggeli fény mámoros hangulatának.

S az ő szíve oly nagy, hogy egy parányával is boldoggá teheti ezt a legényt. Hirtelen a hajához kap, kihúzza a sárga rózsát és Ferkónak adja.

Lacza Ferkó boldog, leveszi kalapját, gondosan tűzi fel hozzá a rózsát – s már kint is van...

### 3. Jelenet

Alig csapódott be az ajtó, a lány még mozdulni sem ér rá, benyit Decsi Sándor.

Megáll az ajtóban.

Sárga rózsza dermedten nézi, már nem mosolyog, már nem vidám. Odakap a hajához, a hiányzó rózsza helyére, hátha mégis ott maradt. Egy pillanat alatt végigfut előtte az egész reggel. A cigányasszony villogó kártyái, a besütő nap első sugarainak bizsergető melegsége, pillantása a rózsabokorra fut, s ujjahegyére, melyben most úgy lüktet a szűrés helye.

Decsi Sándor párat előre lép. Mozdulatai ridegek, tekintete kutató. A lányt nézi.

Leemeli kalapját, leteszi az asztalra. Gyönyörű sárga rózsza virít a szalagjánál.

Sárga rózsában felenged az első pillanat ijedtsége, s ahogy a rózsát meglátja, még mosolyog is.

Decsi Sándor kibontja nyakából a karikást, amikor a cigányasszony megmozdul a háta mögött. Dühösen odafordul és már csattan is a karikás.

A cigányasszony az előtérén át, még mielőtt Decsi visszafordulna, fájdalmában sziszegve eltűnik a búbos kemence kuckójában. Decsi Sándor kiveszi a kalapja mellől a rózsát és az ivó közepére vágja.

Sárga rózsza fölemeli és elindul a legény felé.

Decsi Sándor rácsap az asztalra.

Inni akar.

A lány nem áll meg, de a legény egyetlen mozdulattal megállítja.

Megfordul és a kármentő felé megy.

A kármentőnél még egyszer visszanéz.

Decsi Sándor háttal ül, merőn néz ki a 2. sz. ablakon.

A lány gyorsan bemegy a kármentőbe, kihoz egy üveg bort, amikor a cigányasszony elébe surran.

Kezében szerelmi bájjital. A lánytól elveszi a rózsát és belemorzsolja.

Tánca szertartásos – a szerelmi igézet szertartása.

A lány egy pillanatra meghökken, aztán a legény felé néz és mégis elfogadja. Beleönti az üvegbe.

A cigányasszony hangtalan. gúnyos vigyorral kisurran. A lány küzeledése tele van bizonytalansággal, majd újabb és újabb elhatározással.

Ahogy kiönti a bort, Decsi Sándor visszafordul.

A lány lassan megindul. Tánca feszültséggel teli, a cigányasszony igéző szertartására emlékeztető szerelmes ajánlkozás.

Decsi Sándor megissza a bort, arca megenyhül, s belemegy a táncba. Mozdulatai lágyak lesznek, s ahogyan párosan táncolnak, a reggeli hangulat üdeségét érezzük újra. Azonban a legény kezdetben lírai könnyedségű táncába mind több érzékiség vegyül, majd mind vadabb lesz, s fokozatosan eljut az őrjöngésig.

A lány táncában mind több a félelem, a kétségbeesés, majd a rémület. A tánc tetőfokán Decsi Sándor hirtelen elvágódik.

A lány felsikolt és rémülten hátrál... Most érti meg, hogy mit csinált.

Tehetatlensége és fájdalma mind erősebb. Odarohan a legényhez, ölébe veszi a fejét, élesztgeti, siratja.

Belép Lacza Ferkó. Kalapjánál virít a sárga rózsa.

Nyugodtan áll az ajtóban és hosszasan nézi a lány mozdulatait.

#### 4. Jelenet

A lány, háttal az ajtónak, észre sem veszi.

Decsi Sándor felnyitja a szemét, felemeli a fejét, felül, majd imbolyogva, a lány segítségével feláll.

Lacza Ferkó botjával hatalmasat csap az asztalra.

Mindketten megfordulnak.

Sárga rózsa Decsi Sándorhoz bújik, s mindenáron ki akarja vinni az ivóból.

A két legény meg sem mozdul, egymást nézik.

Aztán Decsi Sándor erőt vesz gyengeségén, durván ellöki magától a leányt, felveszi ő is a botját és elkezdődik a leszámolás. A lány zokogása fel-feltör a kemence mellől. Decsi Sándort félti, aki meg-meginog a kábító italtól. De már nyugodt.

Mozgása kimért és határozott, nincs egyetlen felesleges mozdulata sem. Lacza Ferkó annál többet hadonászik. Ő támad mindig, de Decsi nem inog. Ritkán üt vissza és hatásosan.

Ahogy Lacza Ferkó mindjobban kifárad, ő mindinkább megerősödik... míg egyetlen csapással leteríti ellenfelét.

Lacza Ferkó nem mozdul többet.

Decsi Sándor nem örül ennek a győzelemnek... de meg kellett lenni... Sárga rózsa könnyes szemekkel emelkedik fel a kemence padkájáról, s elindul feléje.

A legény rá sem néz, nyugodtan, szomorúan lehajol Ferkóhoz, leveszi kalapját, kiszakítja mellőle a sárga rózsát, megnézi, aztán feldobja a levegőbe, egyetlen ütéssel szétvágja, s gyorsan kimegy az ivóból.

Függöny.

Ki írja a kísérőzenét? Azonnal Vass Lajosra gondoltam, aki poroszlói lévén, egyébként is a Hortobágy határában gyerekeskedett. Más is szólt mellette. Akkor szüntették meg az állami Férfikarnál viselt vezető karnagyi tisztségét, melyre oda kellett figyelni. Készséggel vállalta. Azonnali ötletei voltak, melyekben mindjárt meg is egyeztünk. A kísérőzene alapszövegéhez ő vetette fel az "Erdő nincsen zöld ág nélkül", s a "Hej, rózsa, rózsa" kezdetűeket. Nagyon áttételesen ezek a motívumok hangzanak fel a kompozíció megfelelő helyein. Talán két hét sem telt bele, s mehettem a darab



zongorakivonatát meghallgatni. Maradéktalanul tetszett. Későbbi koreográfiai munkám során nem kellett rajta semmit változtatni. Bodnár szövegkönyvével együtt a megvalósíthatóság tökéletes példáiként lehetne műveiket tanítani.

A folytatás korántsem volt ilyen egyenes vonalú. Talán két évnél is hosszabb idő következett, hol megfelelő női főszereplő, hol kielégítő színvonalú zenekar hiányában. Pálfi Csaba jelentkezett ekkor azzal a gondolattal, hogy az Állami Népi Együttes szívesen megvenné és bemutatná a darabot. (Pálfi akkor az ÁNE párttitkára volt, egyébként első asszisztensem, akit a háború előtt már tanítottam valahol.) A táncjátékot kettős szereposztásban valósítottam meg, s azt Rábai Miklós meglepetésként, tetszését nyilvánította, bemutatóra készen átvette. A Sárga rózsza is része volt annak a balladáműsornak, melyből az ÁNE házi bemutatót tartott. Erre írókat, neves művészeket, többek között Kodály Zoltánt is meghívták. Galabárdi Horváth Zoltán igazgatótól hallottam arról a nyilatkozatról, melyet Kodály a műsort értékelve tett. A Sárga rózsához hasonló művekben látta az ÁNE művészi programjának további lehetőségeit. Rábai személyesen biztosított a Sárga rózsza műsorra tűzéséről. Sohasem mutatta be.

Az ÁNE-bemutatót követően hamarosan sor kerülhetett a Vadrózsák együttesben is a mű bemutatójának előkészítésére. Érczhegyi Ildikó személyében (aki néhány év múlva az ÁNE szólistája lett) végre megfelelő női főszereplő adódott. Lacza Ferkó, Heik István, Decsi Sándor, Lovász István, a cigányasszonyt Bándoli Mária táncolta (tragikus halálát követően Szűdy Eszter). E szerepek mind az ÁNE-táncosai, mind saját együttesem táncosai számára jelentős technikai és színészi feladatot jelentettek. A Sárga rózsza a táncjáték teljes folyamata alatt színen volt (13-14 perc), a másik három szereplő váltogatva szólista színvonalú feladatokat kapott. A táncos szerkezet olyan arányosan sikerült, mint egy zenei kompozíciójú kvartett.

A koreográfia ismét a Molnár-technika szabad használatára épül. A nyitó rész táncosan megoldott pantomim, melyben a tánc uralkodik. Ezt kifejezetten erőteljes férfi szerelmi szóló és kettős követi, melyben a táncos tudás csillogtatása és a lírai hangulat az uralkodó elem. A középső rész az első nagy, drámai erejű fordulat, melyet misztikus varázslat színesít. Teljesen más tartalmú szerelmi tánc-kettős követi, mely extatikusságig emelkedik. Ezt töri meg a férfi rosszulléte és a leány ijedelmé. A jelenetet a visszatérő férfival életre-halálra menő botos párbaj követi.

A darab zárójelenetét az agyonütött legény kalapjából kirántott és szétvágott sárga rózsza szimbóluma, a fiúnak a végtelen térbe történő távozása foglalja keretbe. A jelenet megidézi a nézőben is a játék egészét, erkölcsi, emberi tragédiáját. A szabadon használt technikai mozgások – minimális néptánc-különség felhasználásával – kitűnően segítettek a tragédiába torkolló táncdráma korszerű megfogalmazását. A megformálásban értékesítettem mindazokat a személyi élményeket és tanulságokat, melyeket hortobágyi gyűjtőutam alatt megismertem. Sokat segített a komor ló c. Mór-cz-film is, melyet a 30-as évek közepén osztrák filmesek készítettek pusztai szereplőkkel. Sajnos, ez a film a mai napig ismeretlen a néptáncosok széles rétege előtt.

Minden újabb betanítás előtt közösen tekintettük meg és értékeltük a látottakat. Az első alkalommal történt: Bodnárt megkértem, frissítse fel a táncosok játékkészségét saját "színészvezetői" gyakorlatával. Pillanatok alatt tudta oldani a feladatok terheinek

görcseit. A mű igazi, emberi étellel telt meg, a karakterek élesebb kontúrokat kaptak, a darab hőfoka megemelkedett, a táncosok magukra találtak. Évek múlva, 1964-ben ehhez az emlékhöz nyúlt vissza Kricskovics Antal is. Hétéves Vadrózsák-tagsága alatt tanúja volt ennek a munkának. Első jelentős művében, a Kilencen voltakban, melynek kialakulását magam is szívesen segítettem, Bodnár teljesen hasonló szerepet játszott.

Ez a táncjáték először kívánta meg minden kis jelenet lélektani elemzését. Csak az esemény alapos átgondolása után kezdhettem bele a mozgásfolyamatok kidolgozásába, melyet a zenével is egyeztetni kellett. A ritmus, a tempó zenei és táncos kapcsolatának olykor külön-külön, olykor együtt kell mozognia. A feladat sokban azonos a vers megalkotásával. A szó hangösszetételének, tónusának, ritmusának kifejező értéke van a költő mondanivalójának megfogalmazásában.

A táncjáték kosztümjeit ezúttal is Molnár Zsóka tervezte. A két férfifőszereplő karakteres megkülönböztetése a gulyás fehér, a csikós kék színű öltöztetésében is megjelent. A leány egyszerű, hamvas fehérben, míg a cigányasszony a szerepnek megfelelő romantikus hatású, színes viseletben volt.

Az ÁNE számára készült betanításhoz díszletek is készültek. Régi kocsmabelső, kármentővel, az ablak mögött rózsabokorral. Később tapasztaltam meg, a játék mind ezen külsőségek nélkül is megél. Elég volt hozzá a kecskelábú asztal és a lóca. A sárga rózsát vagy rózságot a háttérfüggönyre erősítették. Onnan tépte le a leány. Ahol lehetőség volt, a cigányasszony varázsjelenete alatt vörös fényt adtunk. A legegyszerűbb körülmények között is ragyogó előadások születtek. (A darab száznál több előadást ért meg.)

A hatalmas igényű feladat színvonalas megoldása mindenkor megkövetelte a táncosok felelősségét, becsvágyát, biztonságérzetét. Az együttes munkáján belül e kedvező adottságok nem lebecsülendők. A felelősségérzetet, ahol ezek a darabjaim betanításra kerültek, mindenütt fokozódóan tapasztalhattam (Vadrózsák, Miskolci Avas, torontói Kodály együttes).

A Sárga rózsa *eredetiségét* kétségkívül a sikeresen megvalósított táncdráma egésze nyújtja, mely a Hess Héjához hasonlóan előzmények nélkül való. A mű részleteit illetően ehhez az eredetiséghez tartozik ezúttal is a táncmozgások *nem népi, mégis kétségtelenül magyar megjelenésű mozgásnyelve*.

*Hatásosságában* a kiváló dramaturgiai és zenei háttér egyenrangú szerepet kap a koreográfiai megoldásokkal. Törekvésében mindhárom alkotó munkája azonos szinten simul össze. A hatásosság fokozódásában jelentős szerepet kapnak az egyre feszültebbé váló tónusok, a szereplők magatartás-változásai és táncos megfogalmazásuk.

A táncdráma rejtett *szimbolizmusa* időtlenül van jelen. A száz évvel ezelőtti történet mélyen, minden korban és minden emberhez szóló katartikus élményt varázsol a legtragikusabb pillanat, a legény agyonütésének döbbenete után a néző elé, a halott kalapja mellől kiszakított rózsaszál széjjelütésével, a leány összeesésével, a legény szinte lebegő eltávozásával. E pillanat alatt a tragédiát mindannyian újra végigéljük.



## "Curriculum vitae"

Időtartam: 7 perc. Zene nélkül. Szólótánc, saját előadásomban

E munkám előtt, mely *egyetlen bemutatót ért meg* a Pesti Színházban 1966. ápr. 28-án megtartott koreográfiai koncertemen, kamaradarabok komponálásával foglalkoztam. Ekkor készült a Hány János balett is, ahogy Vitányi Iván nevezte a műsorfüzetben, a Banovich-filmek, köztük a "Széki rapszódia", melynek egyik főszerepét táncoltam. (A Hány János az egyetlen művem, melyről eddig részletesebben írtam a Táncművészeti Dokumentumokban, 1976.)

Ebben az időben magamnak is táncos feladatot kerestem, hiszen táncos felkészültségemnek még teljében voltam. Így került sor először az *Allegro barbaro*-ra. Bartók e kis remekével Molnár háromszor kísérletezett; kettőnek táncosa voltam. Második megfogalmazásának mozgásait nagyon szerettem, de a zenéből sehogy sem hallottam ki az "ősmagyar" elképzelést. Koncertekre sokat jártunk feleségemmel, hamisnak, tévedésnek tartottam Molnár felfogását. A koreográfiai ötlet M. Béjart: A magányos férfi szimfóniája c. művének élménye alapján merült fel, annak minden egyéb párhuzama nélkül. A szólisztikus megfogalmazás eredeti törekvései helyett az EGY kettősségének a gondolatában éreztem az "ősbárárságot", a "Káin-Ábel" témát. Vagyis az ember kettőssége, "két arca" jelent meg, mely téma Bartókot is ismételten foglalkoztatta. Kodály Zoltán, aki a Vígszínházban látta a művet, utalt is nekem erre. Előadó partnerem, Kricskovics Antal hét éven át dolgozott velem, és nagyon jól ismerte technikai munkámat, művészi elképzeléseimet. Kitűnő partnerem volt a feladat színvonalas megoldásában. Az előadások helyett a koreográfia első végigtáncolása villan fel előttem: hiába voltam jó erőben, elsötétült előttem a világ, ahogy a zene is elhalt. A zene szédületes tempója és az igényes technikai megoldások nagy figyelmet, állandó együttműködést, erőfeszítést kívántak. Mindez később könnyeddé vált. A darab sok előadást megért, még a kairói Operában is sikerrel adtuk elő.

Egy másik kompozícióm, szólótáncom szereplője, Pöstyéni Emőke magániskolában végzett, kitűnő táncos volt, feladatok és munka nélkül. Szívesen vállalta a Héja szerepet, néhány nagyszerű előadás emléke is él bennem erről. Számára komponáltam az első szólószerepet, Rimszkij-Korszakov *Dongó*-ját. A nem nagy igényű, de látványos téma emberi párhuzama a dongó csapdába, pókhálóba esése, s onnan történt kiszabadulása volt technikásan megfogalmazva. Néhány barátom látta csak az elkészült munkát próbateremben, Zsámboki Miklós csellóművész kíséretével, aki családi, baráti környezetemhez tartozott. (Perényi Miklós felfedezője és tanára.) A kosztümöt most is Molnár Zsóka tervezte; egyik sikerdarabja volt. A Dongó bemutatóját Pöstyéni hirtelen távozása akadályozta meg. Munkát kapott az NDK-ban, ahol később a berlini Friedrichstadtpalast vezető koreográfus-táncos-rendezője lett.

A keresett szólisztikus témák közül először foglalkoztatott igazán szólisztikus kapcsolódású ötlet, népmesei párhuzam miatt. "A csodafurulyás juhász" egyformán ismert a magyar és román népmesében. Ez adta azt a lehetőséget, hogy a "Zsarnok" figurát román miliőben kellene megvalósítani. Ez pedig népmesei gondolat, semmi köze a politikához. A megvalósításnak két nagy eleme volt: a "csodafurulyás" és a "nép", ezt

a két elemet kellett megfogalmazni. A "csodafurulyás" esetében be kellett mutatni földöntúli erejét és rátalálását a bűvös, varázserejű dallamra. Ez szólisztikus, igényes feladat volt. A másik elem, a "nép" egyedekből tevődik össze; szereplői a leány, a fiú, a katona (halál), a bolond és az öreg. Őket keríti a csodafurulyás a hatalmába varázsdallamával. A dallam tempója egyre fokozódik, kidőlésig, kifulladásig gyorsul. A "kiál-lók", "kidőlők" veszik észre a hamisságot, s biztatják fel a többieket, hogy a korábban piederstálra emelt "muzsikus"-t döntsék le, ami meg is történik. Mai szemmel a vállalkozás elképesztő merészség volt. Az eredeti elképzelést még "Zsarnok" címmel vette meg a szakszervezet kultúrosztálya. Teljesen a népmesei változat hitelében bíztam, s már ismertem: azt csinálhatok, amit akarok, mert valójában nem értik ezt az egészet, ami engem foglalkoztat.

Akkoriban jöttünk haza Egyiptomból. A román kaluser táncokkal ott, Kairóban ismerkedtem meg igazán. A ziganesti, Duna melléki faluból nagyszerű román tán-cosokat ismertem meg, akiket később, 1977-ben fel is kerestem. Ezeknek a szellemisége, táncai álltak előttem a megvalósításban. Amikor 1966-ban az Erkel együttes táncosaival közösen valószínűsítem meg ezt az elképzelést, megváltoztattam az eredeti címet, mert már ismertem Illyés hasonló című versének elhallgattatását. Ezért találtam ki a "Garabonciás" megjelölést. A téma rendkívülisége ritmikus megfogal-mazásra készített (nem szívesen használok "vers"-et):

### "A ZSARNOK" (GARABONCIÁS)

A világot jelentő deszkán egy férfi áll  
vedlett sípján motoz  
arcán bújócskát játszik az odafagyott mosoly  
a 2-es torony fényében  
ó, boldog egyedüllét!  
ó, boldogtalan egyedüllét!  
mit nekem, kié az utcák minden virága  
A parkok, ligetek szellői, a csobogó patakok  
elfutó hangja, vonatfütty, mely úgy csattog  
cseng málló háztetők felett,  
mint sípom hangja, melyet kedvem teremt,  
s e sok szelíd barom, mely egymás oldalát döfködi,  
ha gyomra korogva vagy éppen jóllakottan, szügyre éhesen  
megy az én utamon, ahol sípom hangja szól...  
Halld csak Te is, neked is szól!  
meg Neked is! Előbb-utóbb teneked is!  
Ha-ha-ha-ha  
Hah-haha-  
ha-ha-ha-ha-ha

Csodás-csodás e síp és  
csodás a nóta,

Így a jó, tudom bizony.

\*



A toronyban a játékos fény  
zöldre vált  
A síp már nem szól  
a pislákoló csillagok alatt a dallam elszállt  
zúzmarás éjszakák magányosan távolbarohanó  
telefonvonalain  
a lábakba,  
a májakba,  
a zsigerekbe.

A húrok percegőn zizegnek... (Műsorfűzet, 1966)

\*

Én  
Olyat teszek  
mint még ember sohasem  
Az ég kék  
pedig pirosan sokkal szebb!!!  
mindig olyan lesz!  
(Ne pofázz! Nincs visszabeszéd!)

Ma hajnalban  
a parasztok  
túl korán  
keltek fel  
arcuk olyan  
ráncos volt,  
mint bocskoruk  
Nem tűrhetem!...  
Holnap hajnaltól  
a napkorong  
egy órával  
később kel  
Így rendelem!

Csak tíz év  
kell nekem  
s e koszos  
sárgolyóra  
melyet a ti  
lábatok tapos  
Magamra mondom!  
nem fogtok

ráismerni!  
Ha-ha-ha-ha  
Itt, hol ligetek, s keshedt fák  
zöldje fut az égbe  
gyár lesz, hol gépek zakatolnak,  
s ti nyugodtan robotoltok  
Ott, hol ma sziklák terpeszkednek  
ködlő messzeségek távolában  
szelíd tó hullámain ringatja majd  
a lágyöblű szél vidám kacajoddal  
ember! Boldog leszel!...  
Olyan leszel!  
mindig olyan leszel!  
(Ne pofázz! Nincs visszabeszéd!)

Az ember  
Boldog lesz!  
Ha-ha-ha-ha  
Ha-ha-ha-ha  
Mindig  
Boldog lesz!

Így lesz jó  
Tudom bizony

S a játékos fény  
most pirosra vált...

autók rohannak, gépek dübörögnek  
harsány nótá zaját repíti a szél  
a húrokon  
a lábakba  
a májakba  
Ha-ha-ha-ha  
Ha-ha-ha-ha...

Ez a második, befejezetlen rész kéziratban maradt meg, természetesen nem jelent meg, leleplező volta miatt. Most e vallomásban idézhetem fel. Megírásának szükségét éreztem. Minden erőmet mozgósítanom kellett arra az erőgyűjtésre, melyet a feladat sikeres megoldása megkívánt. A teljes kompozíció mintegy 10 perc időtartamú volt, melyből a szólisztikus rész igen sokat, 4 percet kívánt. A téma hordereje sokszínű megfogalmazást, hónapokat vett igénybe. Eközben ijesztő tapasztalatom is támadt. Kubai zongorista diák kísért (nem volt magnetofon), a nyári szünetekre hazament. Majdnem teljesen készen voltam. Augusztus körül más kísérről próbálni kezdtem. A zene,



melyet Karai József készített, nagyszerű volt, de ez a része az igényeimnek megfelelően komponált és nem meghatározott, "szabad" dallamvonalat követett. Megdöbbenésemre semmi nem jutott eszembe! Kétségbeestem. Jó hónappal később jött vissza Félix, a kubai fiú, s első hallásra, egy pillanat alatt – szinte varázsütésre – minden visszajött. Így menekültem meg a teljes újrakezdéstől. Ennyit számít a belénk rögződött tempó-azonosság!

A tánc kivitelét nagyon nehéz szavakban megfogalmazni. Levegőben és földön egyformán otthon kellett lennem. Meg kellett találnom a pánsípjátékom párhuzamait pánsíp nélkül. A darabot egyik alkalommal a Vígszínházban adtuk elő, Tamási Eszter állt az ellenkező oldalon, az első takarás mögött, ahogy hatalmas ugrással kirepültem a színpadra. Sohasem felejttem el csodálkozó arcát, melyet nagy élvezettel figyeltem a legszélsőségesebb játék közben. Ezek a pillanatok győztek meg arról, hogy a figurát (a szerepet) az elképzelésemnek megfelelően sikerült megfogalmaznom.

Nem mondhatom ilyen sikerültnek a "nép" megfogalmazását. Nem koreográfiái, hanem előadói szempontból. Nem voltunk egyenlő partnerek. A feladat túlnőtt rajtuk, s ez meg is billentette az előadás egészének átfutottságát. Hivatásos együttes számára is erőpróbáló feladat lehetett volna. Az én hibám volt. Más kérdés, hogy nem tudtam ellenállni a megvalósítás vágyának. A táncosok maguk is érezték ezt, melyért utólag is tisztelettel emlékszem rájuk.

E munka közben valósult meg Banovich Tamás táncfilmsorozata. Meglévő koreográfiáim felhasználásával filmszerű darab készült, a "Széki rapszódia", Gulyás László zenéjével. Tánckettőse, mely lassítással készült (gyorsítva vették föl) egyike megmaradt táncos technikai felkészültségemnek. Álomképszerű történetről szól (ezért a lassítás is). Ennek megfelelően a táncnak is el kellett szakadnia az ismert formák keménységeitől. Ennek a sajátos kíváncsúnak tettem nagyon ízlésesen eleget Weber Edittel, a számomra is felejthetetlen tánckettősben (1964).

Ezek az előzményei a "Curriculum vitae" koreográfiám és vállalkozásom megértésének. Eredetileg Ady-verseket akartam megtáncolni. Hiába tudtam már ennek lehetetlenségéről, mégis foglalkoztatott. Miután meghatároztam körülbelül a versek körét, rájöttem, hogy tulajdonképpen saját életem problémái foglalkoztatnak. Ezek főleg a következő versek körül forogtak: "A Sion-hegy alján", a "Sírni, sírni, sírni", "Szeretném, ha szeretnének", "Az ős kaján", "A mese meghalt". Ezeket nagyrészt kívülről is ismertem, de időnként mások is felmerültek.

E versek személyessége minden emberben megzendül valamikor, ezért mindenki magáénak érzi. Ez adja időtlen értéküket. Magamba kellett tehát fordulnom és érzelmeimből áttehető mozgásformákat kellett keresnem. Ez adja önéletrajzi tartalmát, ebből állt össze a koreográfiái folyamat. A zenét is a mozgás "testesíti" meg. Lábcseggőket használtam bokorba rakva a bal lábamon. Velük színeztem a mozgás lendületének, erejének a hangsúlyát, tónusát. A mozgás és a hang csak "belőlem" jött, teljes egészében hangsúlyozva erőmet, gondolataimat, táncos érzelmeimet. Nem viharos taps fogadott, hanem hosszú, emberi megértést kifejező. S ez nagyon jól esett. Nem is kívánhattam többet.

Amikor e darabot bemutattam, már nem dolgoztam együttessel. Megszűnt

körülöttem a "hivatalos" szakmai környezet. Nem is emlékszem, hogy valaki is jelen lett volna a Pesti színházi előadáson ebből a körből. Alkalmam sem volt a darab megismétlésére. Végeredményben "magamnak" táncoltam – ami persze képtelenség vagy álom. De így volt. Ilyen méretű vállalkozásra pedig inkább nem, vagy alig akadt példa. Az esemény mindenképpen "üzenetértékű" volt számomra, amiről nem volt szabad elfeledkezni.

Sokkal később, évek múlva gondolkoztam el: nemde a tanítvány mérte meg magát elképzelt mestere előtt? A kérdésfeltevés nem volt alaptalan. Molnár 70 éves kora körül meglátogattam és tévéportrét is készítettem vele, fényképeket készítettem még nagyon jó színvonalú mozgásairól. Ekkor ajándékozta nekem "Párizsi műsor"-ának egyik fényképes, megmaradt példányát dedikációjával: "Falvay Karcsinak a 30 évvel ezelőtti szeretettel Molnár István." Ezeken az alkalmakon néztük végig közösen megmaradt régi fényképeit az expresszionista időszakból. Meglepődve láttam közöttük egyiken a Korniss Péter műsorfüzetemre is került nagyszerű fotójának párhuzamát. Melegség futott át, nem kellett szégyenkezni. Ugyanaz a mozdulat, de mennyire más mégis! Fél évszázados távolságú ízlésváltozás, talán még technikai is, mely sokkal inkább A. Swaint, mint Molnár idézi. De mégiscsak ő volt a Mesterem.

## "Regölés"

Bemutatója: Szegeden 1972. júl. 21-én, a Szakszervezeti Néptáncfesztiválon. Időtartam: kb. 10 perc. Előadta a Vadrózsák együttes 8 táncosa, szólista: Papp Tibor. Zeneszerző: Karai József. Forgatókönyv: Bodnár Sándor. – Másodbemutató 1973-ban, a debreceni Építők Hajdú Táncegyüttesével.

Bodnár a 70-es évek elején azzal a kéréssel kerestem meg, hogy a regölés vagy a Medveünnep szertartásaiból szeretnék koreográfiát készíteni. Röviden vázoltam elképzeléseimet, melyek elsősorban a Sebestyén Gyula könyvében található kutatásokon alapultak. De szokásomhoz híven még körültekintőbben is tájékozódtam. Ekkor figyeltem föl a szokáshagyományok természeti összefüggéseire, csillagászati hátterére, ami azóta is foglalkoztat.

Bodnár megkapta a főbb forrásmunkáimat is és nekiállt dolgozni. A forgatókönyv kemény munkával alakult ki, Csoóri Sándorral is megvitattuk az utolsó fordulóban. Meglepő módon a Garabonciás téma feldolgozásának teljesen más környezetben, de feszültségeiben hasonló gondolatai merültek föl, alakultak ki. Nem csoda. Egy hullámhosszon élünk. A címet nem találtuk meg igazán. Most látom, hogy visszatekintek: "Colindae", "Áldozat" elnevezések is felmerültek, s talán jobbak is lettek volna. Feltételezhetően a megindult "eredetiség"-keresés alól én sem tudtam magam kivonni. Ezzel az elnevezéssel képzelhettem a versenyre készülődés előnyeit megeremteni...

Most is tanulságos megismerkedni Bodnár nagyszerű forgatókönyvével:



## REGÖLÉS – "COLINDAE"

(Táncjáték)

A táncosok a nézőtér összes bejáratán éktelen zajjal megjelennek, majd hirtelen csend lesz.

1. Fiú: Erre leltük a nyomokat!

Együtt: Ki háza ez?!

Ki háza ez!?

Ki háza ez?!?

Erre a szövegre ütemesen dobognak és a kezükben lévő eszközökkel ütik a tempót.

2. Fiú: Jámbor-é-e?!

Együtt: Ki háza ez? az előző mozgással

3. Fiú: Jámbor ember lakik benn-é?!

Együtt: Ki háza ez?!

Ki háza ez?!

Ki háza ez?!

– az előbb leírt módon mozognak, majd egy újabb mozgásformával bejárlják a nézőteret és a következő szöveget mondják:

Kejj fő gazda kejj fő!

Kejj fő gazda, kejj fő!

Kejj fő gazda, kejj fő!

– majd belevágnak abba a mindig visszatérő, önmagukat és bennünket is biztató szövegbe:

Hej regő rejtem,

Azt is megengedte

Az a nagy úristen! – s ezzel felkerülnek a színpadra és a végét erőteljesen lezárják. Mindnyájan a nézőtéri középbejárat felé néznek. Nagy csend, mindenki feszülten figyel a bejáratra mindaddig, míg a nézők is – a bátrabbja – hátra-hátranéznek.

Ekkor szólal meg az

1. Fiú: Engedjétek be!

Újabb csend, majd halkán áldozati ritmusokat vernek zeneeszközeiken, és lassan mozognak is, majd kinyílik hátul a bejárat ajtó és egy fiú egy síp kísérelésével (ez lehet más hangszer is) bevezeti a bikát.

Bevonulása méltóságos, de egyben félelmetes is. Lassan mozog, de mozgása erőt mutat; ruháján a zörgők meg-megcsendülnek, fejét felemeli, forgatja, megmutatja magát. A ritmust állandóan verik a mozgása alá és a síp ünnepélyesen szól.

A fiúk újra belevágnak a biztató szövegbe:

Hej regő rejtem,

Azt is megengedte

Az a nagy úristen!

Közben a bika megtorpan a színpad előtt, kiszakítja magát a felvezető kezéből. Menekülne, de a sok nézőtől megzavarodik, egyre jobban megijed, majd dühöngeni kezd, rátámad a nézőkre, vad hangokat hallat. A fiúk, amikor elszabadult a bika, lero-hannak a nézőtérre és igyekeznek megfékezni; ez egy idő után sikerül is. Nyugtadják és

dicsérik. A zene megint ünnepélyes lesz. A fiúk egy-egy szalagot, virágot akasztanak a bikára, feldíszítik. Közben a következő szövegeket mondják:

- Neves férfiúnak, neves éjjele elmúlása előtt piros szalagot tegyünk a nyakába!
- Híres férfiúnak, híres nappala elmúlása előtt virággal koszorúzzuk a fejét!

Lassan felérnek a színpadra és újra belevágnak a biztató szövegbe:

Hej regő rejtem,  
Azt is megengedte  
Az a nagy úristen!

Most következik a "*bika tánca*". Előbb az ünnepélyes zenére, amikor a bika "elvállalja" az áldozat szerepét.

Ez a vállalás egyre extatikusabb lesz, a fiúk mozgása kíséri és ordítva felhangzó egy-egy szövege:

- Készítsd el az áldozatot!
- Végezz engesztelést magadért!
- Készítsd el a nép áldozatát és végezz engesztelést értünk is!

A biztató szöveg fejezi be, mely egyre vadabb lesz, s véle a tánc is:

Hej regő rejtem,  
Azt is megengedte  
Az a nagy úristen!

Újabb bekiáltások:

- Öld meg a bűnért való áldozat bikáját!
- Feszítsd meg hálaáldozatul a bikát!

A kiabálások egyre hangosabbak, a zeneeszközeikkel egyre nagyobb zajt csinálnak és a táncoló, lerogyó bikát tépni kezdik; szőrének egy-egy darabját kiszakítva maguk is forogni, üvölni kezdenek:

- Kend be a füledet!
- Kend be az arcodat!
- Kend be a kezedet!
- Kend be a lábadat!

Ahogy egyre több szórdarabot tépnek le róla, úgy rogy össze a bika. Most a tépés egyre ritkább, a vad tánc egyre szelídül a bika körül, s csodálkozásba lassul. A bika öltözete alatt meztelen felsőtestű, fehér nadrágos fiú alakja válik láthatóvá. Mi nézők még nem látunk semmit ebből. A fiúk mozgása, mozdulatlansága feszül.

A bikafejű fiú felemelkedik. Nagy csend. Felemeli a két kezét, megfogja a bikamaskot és ahogy lassan leemeli a fejéről, úgy kerül le a fiúkról is az eddig szemüket elfedő fejdíszük és felső ruhájuk. A fény is kiemeli az újszülött fiút, aki mozdulatlanul áll mostmár a szintén félmeztelen fiúk félkörében. A megújulás zenéje szólal meg, a fiúk mozgása felszabadult, harmonikus és szép.

"Tavaszi tánc". A tánc közben köszöntő szövegeket mondanak:

- Felkel a nap,  
Megnyitja a földet,  
Hogy nőjön a fű,  
Füvecske, zöldecske,



Kék ibolya.

– Vigadjatok emberek,

Hogy a nyarat hozzuk,

Jaj, de piros a mező,

De nem az ibolyától,

Hanem a rózsától.

– Jöjj ide, óh ifjú felhő,

a vállamra nehezedve,

Te én szemem a nézésre,

Te én kezem a fogásra,

Te én lábam a sietésre.

– Adjon az úristen

sok szép búzát,

napos házat,

sok kocsit, utat,

három földalattit...!

Végül felegyenesedve felhangzik a biztató ének:

Hej regő rejtem,

Azt is megengedte

Az a nagy úristen!

– Fügöny –

A zeneszerző felkérése nagy gondot okozott. Vass Lajosra és Karai Józsefre gondoltam. Végül is valahogy úgy alakult, hogy Karai kapott megbízást. Szerencsés módon nyúlt a darabhoz és maradéktalan megoldást adott néhány nagyszerű zenei ötlettel és főleg hangzásokkal, melyekben semmiféle hamis eredetiség nem található. Műve sokat lendített a koreográfiai kidolgozáson.

A forgatókönyv előírásaitól csak néhány apróbb változtatásban kellett eltérni, pl. a kezdő tér használatában. Ugyanis a bika bejöveteleig a táncosok nem mentek fel a színpadra, mely a darab kezdetétől fogva nyitott volt, hanem az első padsor elé álltak be, a bika bejövetelehez. A színpad vörösben volt ezalatt, középen a piros kis emelvényen, melyre később a bika állt föl. (Ezen ütötték agyon!) Ez lehetővé tette az első jelenet egységes térhasználatát. Ezután kísérték fel a "magát feladó" bikát, feldíszítve a színpadra.

A második nagyobb változtatás a darab befejező részénél történt. A bikát a táncosok egyszerre, egy csapással ütötték le (a sortűzhöz hasonló okokból). A bika a dobogóra esve feküdt. Itt szedték széjjel. A "Tavaszi tánc" zenéje olyan szépen sikerült, hogy a bekiabálások szükségtelennek látszottak. A táncra fügönyt engedtünk.

A szegedi nagy versenyen a sorsolás szerint reggel 8 óra körül volt a darab előadása "harmadházzal" a színházban. S bár utóbb még ment néhányszor a budapesti színházakban, számomra ez maradt az egyetlen maradéktalanul kifogástalan előadás. A szakmai zsűri előtt is látnivalóan osztatlan sikert aratott. A főpróbák tanúsága szerint egy másik együttesben végrehajtott csereműsor természetesen az akkori időknek

megfelelően biztosította a verseny 1. díját. A 2. díj átvételekor a nekem gratuláló Ortutay Gyula és felesége, Zsuzsa túl odaadó magatartása gondolkodtatott el. Igazi okát csak két évtized múlva értettem meg igazán, a bekövetkező rendszerváltáskor. Igen. Bennem és mindenkori alkotótársaimban nagyon mély, tudatalatti elemek működtek munkáinkban. Ezek a felszínre tört érzelmek és gondolatok – elzártak lévén – csak az arra különösen érzékenyekben vertek visszhangot. Szerencsére olyat, mellyel nem éltek vissza. Bennünk – ezt is kiérezhették – csak természetes ösztöneink éltek. S talán ez így volt jó.

Ebben a koreográfiámban utólszor vállalkoztam teljes egészében mondanivalóm technikai mozgásainak saját leleményű megoldásaira. Ekkor indult a táncházmozgalom, mely nem az igényes és mesteri szintű megoldásokat, hanem a hagyományos formák világát és személyességét kereste. Mikor e sorokat írom, két évtizeddel később, a jelenségek szükségszerű ciklicitása új gondolatokra, az eredetiség más irányainak a keresésére sürget. De még meg kell magyaráznom koreográfiai gondolatom/gondolatunk lényeges elemeit, melyek talán időszerűbbek, mint megvalósításuk idején.

A darab függönynyitásra kezdődik. A színpad üres, csak egy kisméretű piros vászonnal letakart dobogó áll a közepén (szimbolikus jelentősége van). Hátul, a nézőtér ajtóin rövidesen óriási dörömbölés, kiabálás, zaj, majd berohanó, szörökbe öltözött lánchos-botos alakok. Ki háza ez?! – a kiáltás a nézőkhöz szól, agresszív módon ismételve. Mindenki meg van rökönyödve. Ezután senkivel nem törődve folytatják ezt a "randalírozást", majd végül elcsendesedve felállnak az első sor elé még a nézőtéren. Kinn megverik a bal oldali ajtót hátul a nézőtéren, és hallik a kiáltás: Engedjétek be! (háromszor). Kinyílnak az ajtók és a "felvezető" ünnepi öltözetű, bikafejes, aranyozott szarvú állatmaszkot viselő, fehérszőrű bőrben lévő ifjút vezet be, mint "áldozati állatot". Mögötte töröksípos kíséri (Koltay Gergely), archaikus hangulatú ceremóniális dalt fúj. A bika a színpadra lépés előtt a feljárónál megretten és el akar szabadulni. Keresztül vág a nézőkön. Az álarcosok rohannak, hogy útját állják, ami sikerül is. Megadja magát. Most díszítik fel és vezetik a színpadra az "áldozati emelvényhez". Itt tovább dicsérik táncmozgások szertartásos formái közben és megajándékozzák. A bika tánca következik az áldozati emelvényen (a dobogón), mely elindítja az álarcos táncosokat is. A kétoldali sorról körmozgássá megy át a tánc és extázisba fokozódik forgásokkal, szélesre komponált mozgásokkal. E mozgások közben szertartásos kiáltások hangzanak fel (ordítva), majd a végén nagy együttes felugrással leütik a bikát, aki hanyattzuhan a dobogóra. Itt szertartásosan "széjjeltépik és megeszik". A zaj elül.

Feljön a hajnal gyönyörű zenével, kürtszó harsan... Először a felsőtestben meztelen bika teste mozdul meg. Felül, majd feláll, s közben leemeli a bikamaszkot a fejéről. Fiatal legény, fehér nadrágban. Az álarcos táncosok már hasonlóan átöltözve ugyanígy felemelkednek, s elkezdődik a teljesen egyöntetű, játékos, vidám, de ünnepélyes tánc, melyre lassan függöny megy.

(Bodnár a "Regölés" kezdőképét beépítette Sütő András: Advent a Hargitán c. műve kezdőképébe a Nemzeti Színházban.)

Ma minden bizonnyal más emlékeket ébresztene, hiszen a "hajnal" világa van körülöttünk. Nem lehet a két "időt", a bemutató idejét és a mátt összehasonlítani. Ezért



emlékezhetem ma olyan élesen az Ortutay házaspár szokatlanul elismerő gratulációjára, mely felfokozott pillanatokban mindig nagyobb érzékenységgel vértelmezi fel az embert.

Vallomásomban a mába érkeztem. Hátra lenne a szakmai "fogadtatás" megidézése. Mindennél jellemzőbben ezekről a művekről a maguk idejében nem született szakmai kritika. Annál inkább találkozunk ezzel "néptánc-koreográfus" működése kezdeténél, természetesen politikai színezetben és nem is akármilyenben. Pedig mint alkotó mindig reméltem ezt. Ezért jelen írásom "vallomás"-jellege: elkülönülésem megvilágítása a "néptánc-koreográfus" szükségszerű működésétől. Mindig táncosnak tartottam magam, akinek vannak koreográfus adottságai is.

Talán ennek tudatában jelentette meg Vásárhelyi László 50 éves születésnapomra Hess Héja c. portrékötetem Rábai Miklós és Molnár István után harmadikként, 1974-ben. A kis kötet valóban reprezentálja mind szellemiségem, mind alkotói magatartásom. Megkaptam ezt Vitányi Ivántól a műsorfüzetemben és Kaposi Edittől 60. születésnapomra, a Táncművészet 1984/9. számában. Egyszer az is eljön majd, aki hitelesen tekinti át három-négy nemzedék törekvéseit a magyar megújulás sajátos lehetőségeiben. E vallomással ehhez kívántam hozzájárulni.

Budapest, 1993. május 2.

**Falvay Károly**

# Volt egyszer egy gimnázium, volt egyszer egy tánccsoport...

(Emlékmorzsák a Budapesti Református Gimnázium néptánccsoportjáról)

Peregnek mellettünk a napok, s fogyó életünkkel arányosan egyre gyorsabban tűnnek el, visszahozhatatlan múlttá válva. És a napok kínlódásai, örömei, ritka sikerei, gyakori csalódásai között nem szoktunk arra gondolni, hogy mindez tíz, húsz, ötven vagy száz év múlva történelemmé válik, amihez feljegyzésekre, adatokra lenne szükség.

1944-45 telén "pincenaplót" írtam, amiben benne volt, hogy a környéken mikor, hová vágott be akna, gránát vagy bomba, mit sikerült enni az óvóhelyen, a feles borsóhoz jutott-e az utcán aknától agyonvágott lóból egy darab. Februárban feljöhettünk a pincéből és egy idő múlva újra járhattam gimnáziumba. Abba a gimnáziumba, amit azután évtizedeken keresztül szégyellnem kellett: a budapesti Református Gimnáziumba, vagy ahogy utána emlegettük: a Lónyay utcai gimnáziumba. Itt ismerkedtem meg igazából azzal a népművészettel, vagy inkább itt kerültem vele kapcsolatba először, ami azután egész életemre kihatott. Sajnos, ezekről az időkről írásbeli feljegyzéseim tulajdonképpen nem maradtak. Peregtek a napok, kérdéses volt a holnap és nem gondoltunk az események írásos rögzítésére, arra, hogy esetleg az utánunk jövők kíváncsiak lesznek akkori életünkre. Most hát kénytelen vagyok romló memóriám morzsáira hagyatkozni, ha ezekről az időkről valamit is mondani akarok. Pedig mondani kell, kötelező, hogy ami volt, ami szép volt, ami immár történelemmé vált, arról emlékezzünk.

Első találkozásom a néptánccal a Városi (mai Erkel) Színházban volt, a legjobb Gyöngyösbokrétás csoportok nagy seregszemléjén, István királykor, 1938-ban, az eucharisztikus kongresszus idején. Az általános elemi népiskola harmadik osztályában lettem cserkész, a 402-es számú Árpád apródjai csapatban. Igazából itt tanultam az első népdalokat.

Tizenkét éves koromban mint harmadik gimnazista lettem az új Református Gimnázium épületében, a 15. számú Bethlen Gábor csapatban cserkész, 1942 őszén. Másodszor itt találkoztam a néptánccal. A november 25-i cserkészünnepélyen két őrsvezetőnk kanásztáncot táncolt, úgy hívták őket: Asbóth Tibor és Pálfi Csaba. Gondolom, ez utóbbi neve ismerősen cseng többeknek, hiszen évtizedeken keresztül, korai haláláig elismert táncosa volt a magyar néptáncmozgalomnak, majd később a magyar néptáncművészetnek. Hogy ők hol tanulták, honnan tudták ezt, arról fogalmam sincs. De az tény, hogy akkor nagy élményt és lökést adtak további életemnek. A cserkész-csapatban őrsi gyűléseken és rajösszejöveleteken rendszeresen tanultunk népdalokat és megismertük az első népballadákat. Kőműves Kelemen, Basa Pista, Fábián Pista azóta szerves része életemnek.

Azóta vallom, hogy: "nem viselek szürke köpönyeget...". És sajnos közben meg kellett tanulnunk más nótákat is: "Ez a vonat most van indulóban, az eleje fel van virá-



gozva, az elseje sárgára, bevonuló magyar bakák számára...". Túl voltunk a nagy országgyarapítási örömkön, Kassa, Kolozsvár és Szabadka tornyain magyar zászló lengett és a keleti fronton magyar százvezérek vére folyt.

Népdalokat énekelgettünk és közben zúgtak a szirénák, és jártunk ki búcsúztatni a frontra induló honvédeket, majd eljött életem és életünk első frontátvonulása. Romba dőlt körülöttünk minden, ország és város. Aki itt Budapesten túlélte, tél végén, tavasz elején úgy jött fel a dohos, piszkos pincéből, mint aki újjászületett.

És újra lehetett iskolába járni. Lehetett örülni, hogy élünk, hogy van ebédre vízben főtt kukoricakása, hogy fiatalok vagyunk, előttünk az élet, de olyan nehéz volt énekelni nemrég eltemetett magyar, német és orosz emberek holttesteit fölött. Őket is várta valaki, ők is énekeltek volna...

Nehéz volt, de újrakezdtük és újat kezdtünk.

1945 tavaszától koedukációs iskolába jártunk, ami abban az időben nagy szó volt, hogy fiúk és lányok egy iskolába, egy osztályba járnak. De a Baár-Madas Református Leánynevelő Intézet Budán volt, a Református Fiúgimnázium pedig Pesten, a Dunán pedig a megmaradt fél Margit híd mellett csupán a Mancsi pontonhíd volt, amin keresztül a rendszeres iskolába járást nem lehetett megoldani.

1945 őszétől, vagy 1946-tól a Református gimnázium adott otthont a *Muharay* együttesnek. Itt ismertük meg nagy bajuszával Elemér bácsit, a néptáncpróbákön Szabó Ivánt, az énekkari teremben tartott népdaltanulásokon az ízes beszédű Vass Lajost. Mert megismertük őket. Ha már ott voltak a házban, lejártunk néhányan az udvarra vagy a tornaterembe táncolni, és az énekkari terembe népdalokat tanulni. Akkoriban ez olyan szabadon és természetesen ment, hogy nem kellett jelentkezni, beíratkozni, elég volt a szándék a beálláshoz, a kedv a tánchoz, az énekhez. Tulajdonképpen itt kezdtem, itt kezdtük a gyakorlatban megismerni a magyar néptáncot. Megismerni és megszeretni tőlük, a Kavicstól (Kövesi Sándortól) és a többiektől.

Verbunk, legényes, karikázó, csárdás, páros – ezek a fogalmak és a hozzájuk tartozó tartalom itt kezdett előttünk megvilágosodni. A negyvenöt év alatt sokat fejlődött tánctudomány, a tapasztalatokban, ismeretekben rendkívül meggazdagodott magyar néptáncokutatás ma már lenézheti akkori tudásunkat, primitívnek tekintheti akkori néptáncstudásunkat, de mi Elemér bácsiék jóvoltából és másokéból is elindultunk saját népi, nemzeti kultúránk megismerésének útján. Megismerni és megszeretni, különbséget tenni magyarnóta és népdal, műtánc és néptánc között, megszeretni ennek a sok vihart megélt népnek, a mi népünknek a táncait, dalait.

A gimnáziumi csoport megszervezésében itt jött remekül a koedukáció. Mi fiúk lettünk volna egyébként is, de így a lányok is közelebb voltak. A táncosok közül elsőnek kell említeni Hubay Győzőt, aki az ötvenes években teológiára volt kénytelen menni, mert politikai okokból más főiskolára nem vették fel, de később csak sikerült neki a néptánc mellett maradni diplomás oktatóként; akkor közismert nevén ő volt a Döndi. A cecei Kovács Dávid, aki később a MEFESZ együttesben Lúdas Matyi lett, Laurenszky Ernő, a Lóri, aki azután szintén hosszú évekre a néptánc mellett horgonyzott le, Bíró Peti, Szinte Zoli és ahogy a névsort sorolnám, köd borul a memóriámra. Pedig olyan szép lenne mindet felsorolni. De hát amit elmulasztottunk, amit néha még szégyellni is kellett, arra már nincs gyógyír.



Fiatalok voltunk, tizenöt-tizenhat évesek. túl egy nagy, véres világégésen, amit akárhogy értékelünk mi vagy mások, borzasztó nyomot hagyott az életünkben. De éltünk és élni akartunk. Jónéhányunknak a népdalok és a néptánc valamiféle önkifejezésre adtak lehetőséget. Éltünk hát vele és magunkkal vittük a többieket is. És jött a gimnazista lányok közül Kása Melinda, Lukács Margit, Parádi Juliska, Kolumbán Kati és Éva – és lám, megint zár a memóriaküszöb.

Néhányan lejártunk délutánonként, estébe hajló délutánonként táncolni, énekelni a Muharay együtteshez, Elemér bácsihoz, Jancsó Miklóskéhoz és a többiekhez. És azt hittük, mindent tudunk. Összehoztuk a Református Gimnázium tánccsoportját. A lányok karikázót táncoltak, mi verbunkot, együtt meg csárdást. Egy-ketten megtanultunk botot forgatni is. Ez azután már igazán nagy mutatvány volt, amikor a kanásztánc előadásra kerülhetett. Tánc a botok felett, botforgatás, botdobálás, a tánc és az eszköz önfeledt szeretete sugárzott rólunk – mondom én ezt ma, de azt hiszem, akkori nézőinknek is ez volt a véleménye.

A gimnáziumi cserkészünnepélyek után kezdtünk, hogy úgy mondjam, hivataloskodni. Már csak a két nembeli ifjúság közös együttléteinek a felügyeletére is vezető tanárokat kaptunk, a két testnevelő tanárt, Patai D. Zsigmondot és Róka Éva nénit. Gondolom, emléküknél már nem ártok azzal, ha leírom, hogy a néptánc, a népművészethez az évilágon semmi közük sem volt. Csak felügyeltek. Amit csináltunk, ahhoz nem értettek, csak vigyáztak az erkölcsökre.

„Mi pedig táncoltunk. Mindent, amihez abban az időben hozzájuthattunk. Hát már természetesen a néptáncból. És csak ki kellett érte nyújtanunk a kezünket, kinyitni a szemünket. Akit ez érdekelt, az hozzájuthatott. Miénk ez a népművészet, mi fedeztük fel és örök hála azoknak, akik minket erre neveltek. Hogy felfedezzük, hogy egyre inkább a magunkévá tegyük. És ez mindenféle hivatalos sillabusz nélkül, hétről hétre, egyfolytában a vérünkbe ivódott. *Regőscserkészek* lettünk. Büszkén és hittel vallottuk a népművészetet a magunkénak. A gimnáziumból néhányan jártunk az Ady Endre regőscserkész munkaközösségbe, ahol Dolmányos Pista vezetésével, Zámbo Pistával és másokkal együtt igyekeztünk egyre jobban megismerni azt, amit abban az időben meg lehetett ismerni a népművészetből. Táncoltunk, énekeltünk, balladákat mondtunk és mindez sorban megjelent a Református Gimnázium ünnepélyein. Valami csodálatos dolog volt abban az időben ez a regőscserkészlet. Magyarágtudatot, nemzetszeretetet, emberek megbecsülését, életformát adott.

Manapság, ha egy együttes vezetője nyilatkozik, akkor az eredmények, sikerek mércéje az, hogy az elmúlt évek alatt hányszor jártak Amerikában. Bár az elmúlt évtizedek alatt nekem is sikerült néhány földrészre eljutnom, egyik legkedvesebb és legemlékezetesebb élményem az marad, amikor ott, a negyvenes évek második felében elvonatoztunk Dunavecseire, a Református Gimnázium tánccsoportjával előadást tartottunk a kultúrházban, házaknál laktunk és közvetlenül éreztük, hogy van értelme annak, amit csinálunk. Hiszen ez az övük volt, utánuk, helyettük csináltuk meg. Elfogadták, megszerették.

Jártunk mindenféle regőscserkész-találkozóra, ahol mindig is remélni lehetett, hogy tanulunk valamit. Így ismerkedtünk meg Julóval, *Jánosi* Sándorral, aki "korabeli"



táncházakat tartott a gimnáziumban. Azért írom így, hogy "korabeli", mert hiszen ezt a maiak már nem fogadnák el hitelesnek. De számunkra ez nagy élmény volt, még akkor is, ha néhány kísérő anyuka rossz néven vette, hogy Juló a szájából prüsszköli a portalanító vizet a táncszületben...

És természetesen ott voltunk azon a *regőscserkész-táborozáson* is, a Hárshegyen. Hiszen nálunk a gimnázium táncsoportja és a regőscserkészlet szorosan egybefonódó és azonos volt. Ezen az országos találkozón láttuk először a békéscsabaiai őrsi sátra előtt esténként klarinétozó bajuszos bácsit, férfit, nem is tudom, ma már hogy írjam le őt, hiszen tudom, csak néhány évvel volt idősebb nálunk. A szöcskelábú békéscsabaiai vezetője volt, *Rábai Miklós*.

A gimnáziumban az újonc rajnak a cserkészcsapatban, aminek Hubay Győzővel, Szabó Gyurkával és Szinte Zolival őrsvetetői lettünk, természetesen Bartók raj lett a neve. Próbáltuk továbbadni azt, amit addig tanultunk, s ma már talán mondhatom, hogy kezdett a vérünkkelé válni. Közben pedig megindult az első országos centenáriumi kultúrverseny. Természetesen beneveztünk és elindultunk az első kerületi, területi selejtezőkön.

Kerület, terület, Nagybudapest – és egyszer csak azon vettük észre magunkat, hogy benne vagyunk az országos döntőben.

Hogy a színpadi jelmezeket hogyan szereztük abban az időben? A fiúknak valamilyen fehér ingük csak volt, aminek fel lehetett gyűrni az ujját, s hogy úgy mondjam, már nagy fiúk voltunk, tehát már volt egy sötét hosszú nadrágunk. Ma már furcsának tűnik talán ez, de hát akkor ez is még nagy dolognak számított. A csizmával már nagyobb bajban voltunk. Különböző rokonok trágyahordó vagy tisztai csizmáit kölcsönkérve feszítettünk vagy szorongtunk az előadásokon. A lányok egy fokkal könnyebben voltak. Kis, világos blúzaikat, tarka szoknyaikat az anyukák összehozták.

Zenekíséretünk Szabó Gyurka furulyája volt. Nem tudom, ma eszébe jut-e még a szemész főorvos úrnak, milyen szépeket fújogatott nekünk...

Centenárium volt 1948-ban. Ennek a nagy nemzeti ünnepnek megfelelő, rangos országos versenyt is rendeztek akkor. Az *első országos néptáncversenyt*. Mint már említettem, elindultunk a selejtezőkön, túljutottunk minden akadályon és ott lehetünk Gyulán, a régi faszínházban.

Nálunk nem volt semmiféle előítélet, örültünk a döntőbe jutásnak, a sikernek. Sajnos már akkor meg kellett tudnom, hogy a néptánc, a népművészet öntevékeny művelése is göröngyös utakat kínál a részünkre. Hiszen még a gimnáziumban Mészáros Miska, az azóta világokat járó geológus szólt nekem arról, hogy ha igazi néptáncot szeretnék, menjek el *Molnár István*hoz a *Csokonai* együttesbe. Természetesen elmentem a Báthori utcába. Ott találkoztam újra Dolmányos Pistáékkel és ott ismertem meg Pesovár Ernőt és Ferit, Zámbo Pistát, Falvay Karcsit, a maiaknak talán nem sokat mondó nevekkal, Sásdi Lacival, Németh Erzsivel, Falvay Zsókéval együtt, de immár a magyar néptáncművészetet megalapozó nagyokkal. Ott láttam először Molnár Istvánt kardtáncot táncolni, és talán még nem is igazán értettem, amikor azt mondta, ez a tánc eddig még nem volt, csak most lesz. Misztikusan hangzott, de ma már értem, és Pista bácsinak is köszönöm, amit tőle kaptam.

*Gyula, 1948.* Döntő az országos néptáncversenyen. Lüktető izgalmak, forró indulatok, lázas indulatok és óriási nagy néptáncszeretet. Mi nem is sejtjük, hogy a háttérben már küzdelem indul meg. Hogy a magyar néptáncművészetben születik két ilyen génusz, mint Rábai Miklós és Molnár István, és szinte megjelenésüktől kezdve kibékíthetetlen ellenfelekké válnak. Sok ország elfogadta volna őket, külön-külön, mert nekik éppen nem jutott a néptáncban ilyen tehetséges alkotóművész. Ők mind a ketten ide születtek, ebbe a kis országba. Duna és Tisza közébe, Kárpátok völgyébe. Két dudás nem fér meg egy csárdában – tartja a régi mondás, és Gyulán majdnem lángolt a régi faszínház az eredményhirdetéskor. A nagydíjat Rábai Miklós békéscsabai Batsányi együttese nyerte meg Molnár István együttese előtt.

Számunkra mindenesetre ez egy gyönyörű nap volt, hiszen a középiskolák versenyét a Budapesti Református Gimnázium néptáncsoportja nyerte meg. Hubay Győzővel páros kanásztáncban is díjat nyertünk, így hát a gimnáziumunk szereplése teljes sikerrel járt.

Rövidesen leérettségiztünk, majd államosították a gimnáziumot, és ami akkor és ott elkezdődött, csak gyökereit tagadva nőhetett bele a később gyönyörűen kivirágzó magyar néptáncművészetbe.

Volt egyszer egy gimnázium és volt egyszer egy tánccsoport. Igazából nem ismertük azt, amit csináltunk, de nagyon szerettük. Igyekeztünk megismerni és mindent megtenni érte, hogy a felszínen túl is jobban megismerjük. Nekünk, városi gyerekeknek és vidékről felkerült pesti gimnazistáknak üzent a magyar múlt, népünk nemzedékeken keresztül megőrzött gyönyörű hagyománya. Megpróbáltunk vele élni, valamit tenni érte, és ha ma, negyvenöt évvel a gyulai országos döntő után van is, aki még emlékezik ránk, talán tényleg tettünk valamit.

Budapest, 1993. április

**Várady Gyula**



## A szlovákiai magyar néptáncmozgalom

A Csehszlovákiai Magyarok Demokratikus Szövetsége, a Csemadok 1949-ben alakult meg. A Szövetség megalakulása óta tudatos szervezője volt a csehszlovákiai magyarság kulturális életének, ezen belül az amatőr néptáncmozgalomnak, mely aránylag rövid idő alatt a magyar nemzetiségi kultúra jelentős és szerves részévé vált.

A háború utáni újrainduláskor, tehát az ötvenes évek elején a népi kultúra ápolásában a korra jellemző más társadalmi szervezetek is nagy szerepet vállaltak. Az ifjúsági szövetségek, a szakszervezetek, a nőszövetség, a tűzoltók stb. társadalmi szövetségeknek ebben az időben voltak magyar nemzetiségi részei is, amelyek feladatkörében indulásuk első éveiben ugyancsak jelentős szerepet játszott a magyar népi kultúra ápolása. E szervezetek fokozatosan eltértek eredeti programjuktól és csak nemzeti, egy nyelvközségi szervezetekké váltak. A Csemadok szerencsére megőrizte kulturális feladatkörét is, sőt, tevékenységének a kultúra ápolás lett az egyik fő meghatározója.

A *néptáncmozgalom*, ellentétben a népművészeti tevékenység más ágaival, *1950-ben teljesen a semmiből indult*. Alig volt a háborút megelőző időszakra visszanyúló előzménye, s egyáltalán nem volt mozgalmi hagyománya. A harmincas évek haladó magyar értelmiségi mozgalmának, a Sarlósoknak a programtervezete a néptánc kutatás szükségességének csak a felvetéséig jutott el, kimondva, hogy "a népi kultúra minden emléke és maradványa felgyűjtendő". Az a tevékenység pedig, mely e téren 1929 és 1938 között Magyarországon folyt, Szlovákiában alig érezte a hatását. A "Gyöngyösbokrétás" mozgalomhoz ebben az időszakban Csehszlovákia magyarságának népművészete szervezetenként nem kapcsolódott – nem is kapcsolódhatott, egyszerűen azért, mert mozgalomként nem létezett. 1939-44 között – Szlovákia déli területeinek visszacsatolása után – hét község: Bart, Garampáld, Izsa, Kéménd, Komáromszentpéter, Martos és Nagyhind került kapcsolatba a gyöngyösbokrétával és mutatkozott be Budapest színpadain. Ebben az időben is csak a nyugati palócságot, főleg a Garam alsó folyásánál és a Komárom környékén elhelyezkedő községeket érinti ez az évről évre terebélyesedő mozgalom. Egyetlen kivétel volt a Verebély melletti Nagyhind község. Az Ipoly menti, a nógrádi, a gömöri, a Bódva melléki, az abaúji, a zempléni és a bodrogi községekig egyáltalán el sem jut. A zoboraljai községek (Gerencsér, Zsére, Kolony, Csitár, Geszte, Pógrány, Alsóbodok, Gimes stb.) pedig számításba sem jöttek, mert ezek a községek Szlovákia területén maradtak, s a vidékkel minimálissá vált a kulturális kapcsolat.

Paulini Béla, a mozgalom fő szervezője, az 1930-as években csak személyi kapcsolatokat tartott fenn a néphagyományok kutatásában Szlovákiában tevékenykedő személyekkel, Arany Lászlóval és Manga Jánossal. A kapcsolat egyrészt az információszerezést szolgálta a népi hagyományok állagáról, másrészt kedvező hatást gyakorolt a felvidéki hagyományőrzést szorgalmazó egyénekre. Eredménye valójában csak jóval 1948 után, a megváltozott politikai viszonyok között jelentkezett, és meggyorsította a magyar néptáncmozgalom megerősödését.



*A népi tánc művelése, mozgalommá fejlesztése 1951-1952-ben lendült fel,* amikor a Csemadok leküzdötte a kezdeti nehézségeket, s a szervezeti és politikai kérdések mellett már volt ereje foglalkozni kulturális kérdésekkel, így a népművészetben belül a néptáncmozgalommal is. Ezzel egy időben vagy közvetlen folytatásként a falvak és a kisebb városok Csemadok alapszervezetei alakítottak eredményesebb és rendszereesebb munkát végző táncsoportokat. Például Rimaszombatban Dobránszky János társastáncitanár és Pásztor Mária tanítónő, Tornaalján Eggenhoffer Ferencné könyvtáros, Losoncon és Fülekpüspökin Sára Sarolta hivatalnoknő, Kassán Hemerka Olga énektanárnő, Szinán Erőss Pálné tanítónő, Léván Dvorzsák Erzsébet balettmesternő, Deákin Bornyák Izabella tanítónő, Somorján a Vízi testvérek: Erzsébet és László, Komáromban Tomaschek Mária tanárnő, Martoson Zsitnyan István tanító, Deménden Prandorffy Piroska parasztasszony stb. vezetésével dolgozott csoport.

A népművészet közkincsé tételének szüksége egyre erősebben jelentkezett. Szovjet mintára Szlovákiában is megalakultak a népi kultúra ápolásának hivatásos együttesei: a Szlovák Állami Népművészeti Együttes (SZÁNE) 1949-ben és a Néphadsereg Ján Nálepka kapitány Művészegyüttes 1951-ben; mindkettő a szlovák kultúra szolgálatában. A Csemadok vezetőiben már 1951-ben felvetődött a hivatásos magyar népművészeti együttes létrehozásának gondolata, és az együttestervezés tanulmányozására központi küldöttség járt 1951-ben Oroszvároton a SZÁNE-nél. Az új együttesnek 1952. január elsejétől kellett volna működnie, de megszervezéséhez és működésének engedélyezéséhez még másfél évre volt szükség.

Az 1950-es években és a 60-as évek első felében főleg a mennyiségi fejlődés és a művészi útkeresés jellemezte a táncmozgalmat. Abban az időben alig volt Csemadok alapszervezet – falvanként, településenként egy-egy alapszervezet működhetett, és Szlovákiában kb. 551, magyarok által is lakott település létezett –, ahol kisebb-nagyobb sikerrel ne művelték volna a néptáncot, illetve a népi kultúra valamely más ágazatát. A csoportokban a népi-nemzeti hagyományok élesztésének nagyon eredményes, új eszközét látták a Csemadok alapszervezetei és irányító testületei. 1954 végére a Csemadok Központi Bizottsága 126 táncsoportot regisztrált. A népművészeti hagyományokat hűen őrző falvakban a háború után színdarabok helyett saját hagyományaikból lakodalmi, fonó, farsangi stb. jeleneteket feldolgozva egész estét betöltő előadásokat szerveztek. Így volt ez Martoson, Deménden, a zoboralji községekből Gerencsérén, Kolonyban, Lédecen, Pogrányban, az Ipoly és a Garam mentén, Bars, Hont, Nógrád és Gömör volt vármegyékben, a Bódva és a Csermosnya völgyében, Abaújban, Zemplénben, a Bodrogközben és Ung vidékén is. Nemzetiségi életünkben a néptánc első színpadi megjelenését ezek az előadások jelentették. Induláskor azok a települések jeleskedtek, ahol a hagyományok még élő valóságként voltak jelen, és a viseletéből sem vetkőzött még ki a falu. Előadásuk az egész falu közös ünnepe volt, melyeken gyakran részt vettek a járás, a központ vendégei, a politikai és a kulturális élet vezető személyiségei is.

A néptánc első színpadi megjelenését tehát ezek az előadások nyújtották. Táncegyüttesként – egész esti előadással – először az 1950 őszén újra megnyitott Komáromi Magyar Tannyelvű Gimnázium táncsoportja jelentkezett. A gimnázium



ünnepélyes tanévnyitója jelentette a csoportnak a tűzkeresztséget, majd következett a vidékjárás Gután, Ógyallán és a többi Komárom környéki faluban. A falvak vágyták az anyanyelvi "szép szót", így a Tomaschek Mária tanárnő vezette csoportnak nem volt nehéz fellépést biztosítani, befogadóra találni. (E sorok írója – mint az iskola diákja, aki az 1947-50-es években "kijárta" a magyarországi NÉKOSZ-iskolát – volt a "tánc Koreográfusuk".)

Az *első nagyobb méretű*, országos népművészeti *seregszemlét 1952 tavaszán*, a Csemadok III. Országos Közgyűlése alkalmából rendezték a pozsonyi Új Színpad színházában. A bemutatónak, melyen kb. 700 szereplő lépett színpadra, a mozgalomra óriási hatása volt. A közgyűlésen megjelent mintegy 600 küldött, több száz Csemadok alapszervezet képviselője részben eredeti, részben feldolgozott formában láthatta a lakodalmi és egyéb szokásokat, dalokat, táncokat. A szemle irányt mutatott a helyes műsorpolitikához és a nemzetiségi néphagyományokra épülő nemzeti-nemzetiségi néptáncnyelvezet megteremtéséhez. Az ünnepi műsorban a néptáncot a komáromi gimnázium, a martosi, a deméni, a fegyverneki, az oroszokai, a nyíri, a fülekpüspöki, a losonci, a rimaszombati, a kassai, a bodrogszerdahelyi, a kistárkányi és a pozsonyi Csemadok alapszervezetek csoportjai képviselték.

Még ugyanebben az évben a Komáromi Magyar Tannyelvű Gimnázium táncscsoportja, a Pozsonyi Magyar Tannyelvű Pedagógiai Gimnázium énekkara és a Csemadok pozsonyi alapszervezetének nagy létszámú népi zenekara a Csemadok Központi Bizottságának rendezésében a pozsonyi vár szabadtéri színpadán mintegy nyolcezer főnyi közönség előtt ünnepnek is beillő nagysikerű előadást tartott. Az előadáson nézőként jelen voltak az akkor éppen Pozsonyban pedagógiai továbbképzőn részt vevő magyar tanítók is, Szlovákia akkori magyar tanítóóságának kb. 70-80%-a.

E bemutatók után jelentősen felgyorsult a magyar táncmozgalom fejlődése. A Csemadok KB 1953 tavaszán 28 hallgatónak megszervezte az *első kéthetes táncscsoportvezető-képző tanfolyamot*. Öreg táncmesterek, fiatal néptanítók, kultúrát szerető kétéves munkások, falusi parasztlegények és lányok jöttek "mesterséget" tanulni. Kész tánckompozíciókat, eredeti népszokásokat, az oktatáshoz szükséges elméleti előkészítést kaptak az általános politikai képzés mellett. Napi 10-12 órán keresztül folyt az oktatás, Oszvald Árpád és Takács András vezetésével. Az első tanfolyamot követte a többi: 1955-től kerületi, később pedig járási méretű tanfolyamokat is rendeztek.

A központilag rendezett tanfolyamok időtartama általában két hét volt. Rendezője 1956-ig a Csemadok Központi Bizottsága, utána az 1954-ben létrehozott Szlovákiai Népművészeti Központi Ház (jelenleg Nemzeti Népművelési Központ) vette át ezt a feladatot is. 1957-től 1983-ig biztosította az amatőr magyar táncscsoportok részére is a felsőfokú szakemberképzést, valamint a műsorok és módszertani útmutatók kiadását. Az Intézet 1956-1992 között 43 táncmozgalmunkat szolgáló kiadványt jelentetett meg, összesen 11650 példányban, mintegy 2700 oldalnyi terjedelemben.

A központi és a kerületi szakemberképzés később módosult, áttért a három-, illetve a kétéves távoktatási (levelezési) rendszerre. Így válhatott a magyar nemzetiségi oktatás is az országos oktatási rendszer részévé, s azzal azonos értékűvé. Sajnos, az Intézet a belső átszervezések, 1983-ban megszüntette a nemzetiségi osztályát. Azóta



ezt a feladatot nem végzi semmilyen szerv. Jelenleg az 1991-ben alakult Szlovákiai Magyarok Folklórszövetsége szorgalmazza a kétéves tanfolyamrendszer újraélesztését.

Közben tovább folyt a *hivatásos magyar népművészeti együttes* szervezése. 1953. január 1-jétől Béres József, Ág Tibor és Takács András végezte ezt a feladatot. A tavasz folyamán felvételi vizsgákra hívták az érdeklődőket, május 24-től pedig a vizsgán megfeleleket a Pozsony közeli Gidrafára (Budmerice) hívták össze egy háromhetes kultúrpolitikai tanfolyamra. Az általános jellegű előadások mellett már itt, az "előkészítőben" is kezdetét vette a szakmai felkészítés. Tisztázódott tovább a fenntartó szerv kérdése, az együttes alapszabályzata, s meghatározták az együttes működési helyét. Kinevezték az együttes vezetőit is: Béres József igazgató, Ág Tibor művészeti vezető és karnagy, Takács András a tánckar művészeti vezetője és koreográfusa. Később hozzájuk csatlakozott Hemerka Olga zenepedagógus és koreográfus, Kvocák Jozef koreográfus, Szíjjártó Jenő karnagy és művészeti vezető, Bocsekné Gesztes Zsuzsa viselettervező.

A Csehszlovákiai Magyar Népművészeti Együttes, a *Népes* szigorúan tartotta magát az alapszabályzatában meghatározott célkitűzéseihez. Lankadatlan szorgalommal gyűjtötte Szlovákia magyarságának népi hagyományait, a családi és egyéb ünnepekhez, a jeles napokhoz, valamint a munkaalkalmakhoz kötődő népszokásokat, dalokat, táncokat, zenei hagyományokat, egy-egy falu vagy szűkebb tájegység viseletanyagát. Tette ezt elsősorban azért, hogy a készülő műsor ezekben a hagyományokban gyökerezzen. Így is történt. A zenekar, az énekkar és a tánckar első műsorának a fele már a saját hazai néprajzi gyűjtés anyagából készült. A többi a Magyarországról vagy más baráti államból átvett anyag volt.

A Népes 1954. áprilisában tartotta ősbemutatóját Pozsonyban, a Szlovák Nemzeti Színházban. A bemutatón lényegében jelen volt a szlovákiai kulturális élet minden jelentősebb személyisége, de számtalan magyar falu képviselője is, valamint a Csemadok alapszervezetek küldöttségei. Később ők lettek a műsor "vásárlói".

A bemutatott műsor nagy sikert aratott. Az együttes egycsapásra közzismert lett, a bemutatót követő nyári és őszi körútja pedig igazi diadalúttá vált. Sajnos, a társulat túlságosan rövid életű volt ahhoz, hogy a magára vállalt feladatot egészében teljesíthesse. Igazában csak egy nyarat élt meg – kb. 100 fellépést abszolválta –, mert 1955 elején az illetékes Szlovák Kultúrügyi Megbízotti Hivatal (akkor így hívták a szlovák kultuszminisztériumot) adminisztratív úton megszüntette.

Az együttes tagjai szétszéledtek, sokan visszatértek eredeti foglalkozásukhoz, többen hivatásos szlovák együttesben helyezkedtek el és megmaradtak az újonnan szerzett szakmájukban. Néhányan a kulturális élet irányításában, a Csemadok-apparátusában vállaltak szakmai irányító szerepet, kisebb részük pedig később bekapcsolódott az Ifjú Szívek félhivatásos magyar népművészeti együttes munkájába.

A Népes lényegében még megszüntében is szolgálta a nemzeti-népi táncmozgalmat, mert a hazakerült tagok bekapcsolódtak falujuk táncsoportjának tevékenységébe. "Csak" visszamentek oda, ahonnan elindultak, igaz, tudásban jócskán gazdagodva.

A Népes megszüntetése alakította ki a Csemadok vezetésében a kerületi, esetleg járási szintű, hármas tagoltságú – ének, zene, tánc – amatőr magyar népi együttesek



létrehozásának gondolatát. A Népes kellék- és ruhatárát e gondolat jegyében utalták a Csemadok kerületi titkárságaira. Sajnos, az ilyen szerkezeti felépítésű együttesek szervezéséhez nem voltak meg a szükséges feltételek. Hiányzott a szakembergárda, az anyagi bázis, a próbatermek, a szervező, és nem utolsósorban a politikai hangulat. Így a jó gondolat csak gondolat maradt. Talán Kassán, a Csemadok kerületi titkárságának szervezésében – Béres József, a volt igazgató ment oda vissza kerületi titkárnak – jutottak a legmesszebb, de ott is csak részsikereket értek el, ami nem befolyásolta a táncmozgalom további sorsát.

Igaz, a klasszikus értelemben vett együttesek létrehozására még nem voltak meg a szükséges feltételek. A tánccsoportok, az énekkarok azonban külön-külön jelentősen szaporodtak. A fentebb felsoroltakon kívül erőteljesen élre tört a Csemadok Pozsonypüspöki Alapszervezetének Felső-Csallóközi Népművészeti Együttese Sztriezenyec Rudolf vezetésével. Összetétele: erős tánckar, szólóénekesek és honorált cigányzenekar. Rövid idő alatt betanultak egy sikeres műsort, és 1955-ben eljutottak Prágába, az I. Országos Spartakiád sportünnepélyre, ahol a magyar nemzetiségi kultúrát képviselve estéről estére műsort adtak a szereplő sportolóknak, és a világ minden részéről vendégként Prágában tartózkodó turistáknak. Műsorukat meglelték dr. Zdenek Nejedly akadémikus, Csehszlovákia akkori kulturális minisztere, és nagyon elismerően nyilatkozott róluk. Az együttes 1955-59 között – eddig működött Pozsonypüspökin – évente 50-70-szer lépett fel teljes esti műsorral. (Jelenleg Csallóközi Dal- és Táncegyüttes névvel Dunaszerdahelyen, a Városi Művelődési Központ együtteseként működik.) A Csemadok KB a Népes ruhatárából, zenekari felszereléséből juttatott nekik is, sikeres prágai szereplésükért pedig 5000 korona anyagi támogatásban részesítette őket. Ezt azért hangsúlyozzuk, mert magyar nemzetiségi vonatkozásban ez volt az első ilyen eset. Az együttes 1956-ban folytatta sikeres szereplését. Közben, a nyár folyamán, a Szlovák Tudományos Akadémia táncfolklóristája, Stefan Tóth e sorok írójának segítségével filmre vette a Szalkai multság és a Vetélkedő c. táncait. Az első Alsó-Ipoly menti, a másik zaboraljai gyűjtésekre épült. Még az év novemberében egy hétig vendégszerepeltek Magyarországon, és december végén Gömörben, úgy időzítve körútjukat, hogy 30-án részt vehettek a csehszlovákiai magyar dolgozók I. Országos Dal- és Táncünnepélyén Losoncon.

A magyar nemzetiségi kulturális élet folyamatos kibontakozása és az országos, osztársadalmi kulturális élethez kapcsolódása szinte törvényszerűen magával hozta a helyi fórumokon túl a járási, kerületi és országos *népművészeti fórumok* létrehozását. A magyar tánccsoportok az 50-es évek elejétől bekapcsolódtak a népművészeti alkotások országos versenyébe. Lényegében az ott elért siker után jutott el Prágába a Felső-Csallóközi Népművészeti Együttes is, de nemzetiségi vonatkozásban a versenyek, illetve a fesztiválok rendszere csak 1955-től alakult ki. Létrejötték a helyi és a körzeti Csemadok-napok, a járási és kerületi dal- és táncünnepélyek, az aratási és a szüreti fesztiválok, az országos népművészeti fesztivál, és az országos kulturális ünnepély.

Természetesen fokozatosan került sor a már említett fórumok kialakítására. 1955-56-ban helyi és járási *Csemadok-napokat* tartottak, majd pedig az *I. Országos Dal- és Táncünnepélyt* is megrendezték. 1956-ban az őszi hónapokban ez utóbbit előzte



meg a négy kerületi dal- és táncünnepély Losoncon (Besztercebányai kerület), Léván (Nyitrai kerület), Galántán (Pozsonyi kerület), Bodrogszerdahelyen (Kassai kerület). A válogatás eredményeként a következő táncokat mutatták be az országos seregszemlén: Varga Erzsébet – Leánytánc; Somogyi Valéria – Párostánc; Erőss Pálné – Virágszedés és Leánykarikázó; Vízi Erzsébet – Leánykarikázó; Vízi Gitta – Csallóközi csárdás; Sztriezenyecz Rudolf – Cigánytánc, Regrutabúcsúztató és Szalkai mulatság; Sári Sarolta – Gyertyástánc és Póru jár legény; Eggenhoffer Ferencné – Széktánc; Pásztor Mária – Gömői leánykérő és Páros szőlő; Neusch Mária – Körtánc; Újvári Lászlóné – Kukoricafosztás; Rosztocsil Antalné és Tóth Margit – Tardoskeddi fonó.

Az összegző országos seregszemle lezárt egy többéves folyamatot, meghatározta a továbbfejlődés útját, a mozgalom miértjét és hogyanját. Az év folyamán megrendezett járási és kerületi seregszemlékkel egyetemben teljes képet nyújtott a mozgalom állásáról. Ezt a teljes képet az I. Országos Dal- és Táncünnepély műsora nem tükrözte kellőképpen. Hiányoztak a mozgalomban jelentős helyet foglaló hagyományörző tánc-csoportok. Ezek a járási és a kerületi szemléken még ott voltak. Az első országos fesztivál téves koncepciója (csak táncsoportok és énekkarak voltak jelen) kizárta őket. A Csemadok vezetősége azonnal felismerte ennek káros voltát és 1957-re már módosította az ünnepély rendezési irányelvét, példának véve a Vychodná-i szlovákiai, és a Strážnicei csehszlovákiai folklórfesztivált.

Ezután évente rendeztek járási és kerületi Csemadok-napokat, béke-, aratási- és szüreti ünnepélyeket. Az Országos Dal- és Táncünnepély pedig szabadtérre került, ahol a hagyományörző csoportok bevonásával évente bemutatták a legszebb szlovákiai magyar népszokáshagyományokat. Az ünnepély 9-10 órás összműsorában évente több mint 1000 szereplő lépett és lép napjainkban is a közönség elé. Ennek mintegy tízszerese volt a mozgalomba kapcsolódottak létszáma. Ezek az adatok 10-20%-os ingadozással azóta is jellemzőek.

A II., III. és IV. Országos Dal- és Táncünnepélyt 1957-, 58-, 59-ben Zselízen, az Eszterházy-kastély parkjában, az V.-et 1960-ban Érsekújvárott a Berekben, a Nyitra folyó partján rendezték meg. 1961-től az ünnepély megtalálta végleges helyét Gombaszögön, a Sarló-mozgalom tagjainak egykori nyári táborhelyén. 1969-től pedig külön rendezik meg az Országos Népművészeti Fesztivált (1991-től hároméves időszakonként) Zselízen, és az Országos Kulturális ünnepélyt Gombaszögön. Az első csak a népművészeti hagyományok ápolását szolgálja, a második általános áttekintést nyújt a Csemadok, illetve az ország magyarságának kulturális tevékenységéről.

A rendezvény tömegvonzása évről évre nőtt. Az Országos Dal- és Táncünnepélyen, Gombaszögön a látogatási rekord 1964-ben volt, amikor elérte a két nap alatt a 40.000 nézőt. Később a nézők száma csökkent, 15.000-20.000 között ingadozott. 1992-ben már csak 11000-12000 volt. Országos viszonylatban is tapasztalható volt a népművészeti rendezvények utáni érdeklődés csökkenése, pl. Strážnicét 1954-ben 200, Vychodnát 60.000-en, 92-ben már csak 40.000, illetve 25.000-en tekintették meg.

Az elért eredmény és a fórumok létrejötte a táncgyűtesek stabilizálódását vonta maga után. Így az élvonalba tartozó gyűtesek jelentős számú önálló fellépést is abszolválnak.



A folklór- és táncegyüttesek hatása felbecsülhetetlen értékű. Mindenekelőtt műsoraik jelentős részét a feltárt és színpadi formában feldolgozott szlovákiai (felvidéki) magyar népi hagyományok alkotják. A csoportok ezáltal hatásosan járulnak hozzá az adott terület népi hagyományainak életben tartásához. Sok helyen az emlékezés legmélyéről emelik ki és teszik újra a csoportok és a falvak közkincsévé. A felbomlott faluközösség helyett a művészeti kollektíva a hagyományok továbbvivője, őrzője. Ez a folyamat különösen egy nemzetiség életében igen jelentős. Tudjuk közben, hogy a modernizálódó államok az elmúlt századok hagyományainak feltárására intézmények sorát hozták létre, míg a csehszlovákiai (jelenleg szlovákiai) magyar nemzetiség vonatkozásában ez nincs így: nincs egyetlen intézmény sem, mely a magyar nemzetiségi hagyománykultúra rendszeres gyűjtésével és tudományos feldolgozásával foglalkozna. Amit a Csemadok fennállása ideje alatt e téren végzett, és amit egyes személyek végeztek, csak hézagpótlónak lehet nevezni, bár mennyiségileg és minőségileg jelentős munkáról van szó. Ezért is fontos az említett kollektívák hagyományőrző tevékenysége: átmentik a múlt értékeit a mába, így az őket követő néprajzgyűjtők is rátalálhatnak. Az idők folyamán a Csemadok kezdeményezésére járásokként legalább nyolc-tíz községben jött létre folklór- vagy táncegyüttes, mely felkutatta és színpadra állította faluja és környéke népművészeti hagyományait.

Különösen nagy segítséget, ösztönző erőt jelentett a Csemadok KB által 1968-ban elindított *"Tavaszi szél vizet áraszt..."* országos folklórvetélkedő. A versenyt minden páros évben rendezik meg, s volt idő, hogy egy-egy évfolyamába 3000-5000 ember (szereplő) is bekapcsolódott. Az 1978-ban megrendezett versenyre 263 szólóénekes, 168 éneklő csoport, 39 citerazenekar, 26 hangszeres szólista nevezett be, összesen 3140 szereplő.

Az élvonalba tartozó népi együttesek színpadi-színházi előadásaiikkal jelentős hiányt kívánnak pótolni a magyar nemzetiség kulturális életében. Az állami ünnepélyek, társadalmi események, nevezetes évfordulók stb. kulturális műsorának jelentős részét amatőr művészeti együttesek adják. A Csemadok KB Szóttes Népművészeti Együttesét és az Ifjú Szívek félhivatásos Magyar Művészegyüttest is beleértve évente 250-500 színházi előadást tartanak. Például 1972-ben 328, 1976-ban 543, 1983-ban 283, 1986-ban 538 színházi előadást rendeztek. Közvetítésükkel a kultúrának ez az ága évente mintegy 100.000 emberhez jut el.

A tájoló előadásokat tartó együttesek hézagpótló szerepe, valamint a szolgáltatott kultúra művészi színvonalának és értékének állandó emelése szülte azt az elképzelést, hogy legyen minden magyar nemzetiség lakta járásban legalább egy olyan tánc- vagy folklóregyüttes, mely művészeti tevékenységével, műsorával és szervezeti-szervezési felépítésével, kiépítettségével példát mutathat a járás többi tánc- és folklóregyüttesének, valamint igényes, magas színvonalú színházi előadásokat tart. Az elképzelés folyamatosan valósul meg, de időközönként a visszaesés is törvényszerűen bekövetkezik. Olyan együttesek és folklórcsoportok, melyek régebbtől, vagy legalább a nyolcvanas években a fenti elképzelés szellemében rendszeresen dolgoztak, az alábbi járásokban vannak: Dunaszerdahely – Csallóközi Dal- és Táncegyüttes, és a Csalló népművészeti együttes; Galánta – Új Hajtás táncegyüttes, a Galántai Magyar



Gimnázium táncsoportja és a Jókai hagyományőrző táncsoport; Komárom – Hajós néptáncegyüttes, Ekei Summások kamara táncsoport és a Hajnal hagyományőrző táncsoport; Nyitra – Párta hagyományőrző folklórcsoport; Léva – Garam menti népi együttes; Nagykürtös – Hont néptáncegyüttes és az Ipolynyéki hagyományőrző folklóregyüttes; Losonc – Palóc táncegyüttes és a Nógrád néptáncegyüttes; Rimaszombat – Gömör népi együttes és a Hidegkúti hagyományőrző folklóregyüttes; Rozsnyó – Búzavirág táncegyüttes és az Árvalányhaj borzovai-szilicei folklórcsoport; Kassa-vidék – Bódva néptáncegyüttes, Rozmaring táncegyüttes, Ilosvai népi együttes; Kassa város – Új Nemzedék néptáncegyüttes; Tőketerebes – Bodroközi népi együttes, Komócsa táncegyüttes és az Imregi hagyományőrző folklórcsoport. A felsoroltakon kívül Pozsonyban működik még a Szóttas Népművészeti Együttes és az Ifjú Szívek Magyar Művészegyüttes.

Rajtuk kívül mintegy 120-130 Csemadok alapszervezetnek, iskolának vagy más intézménynek van rövidebb műsorral, kisebb feladatkörrel dolgozó tánc- és folklórcsoportja. Mennyiségileg ezek képezik a mozgalom nagyobb részét. E csoportok általában önállóan egész esti műsort nem képesek adni, így más csoportokkal társulva lépnek közönség elé. Ezeknél a csoportoknál elsősorban a művészetek megszerettetése, a magyar néptánc-hagyományok megismertetése, a kultúra iránti vágy felkeltése és elmélyítése a feladat. Számuk sajnos fokozatosan csökken a megoldatlan szakoktatói képzés, a romló gazdasági lehetőségek és a fenntartói érdektelenség miatt.

A mozgalom élvonalbeli együtteseinek, valamint az országos és járási népművészeti rendezvényeken keresztül a magyar nemzetiségi kultúra szorosan kapcsolódik a szlovák országos (illetve az országok szétválása előtt a csehszlovákiai) kultúrához. Együtteseink a magyar népi kultúrát képviselték és képviselik a *strážnicei cseh*, illetve a *vychodnáí szlovák* nemzeti fesztiválokon, az *ukrán* nemzetiségi népművészeti fesztiválon *Svidníkben* (Felsővízköz), a *lengyel* nemzetiségi fesztiválon *Jablunkovban*.

Strážnice 1951-ben fogadta az első magyar nemzetiségi táncegyüttest, a Csemadok kassai alapszervezetének Hemerka Olga vezette csoportját. A bemutatkozás eredményeként azóta is gyakran meghívják Szlovákiából a magyar csoportokat. Vychodnára 1957-ben jutott el először csoportunk – szükséges megjegyezni, hogy a fesztiválsorozat 1956-ban indult –, az abaújszinei Rozmaring táncegyüttes, Erőss Pálné vezetésével. Felsővízközben az ukránoknál a Pásztor Mária vezette rimaszombati Gömör népi együttes, Jablunkovban a lengyeleknél pedig a Bosnyák Izabella vezette deáki táncsoport és a Sztriezsenyec Rudolf vezette Felső-Csallóközi népi együttes képviselte a magyar népi kultúrát először. A két nemzetiségi fesztivállal az 50-es évek végétől rendszeres a kapcsolat, míg a nemzeti fesztiválokkal kevésbé rendszeres. Viszonzásként a magyar fesztiválokra rendszeresen hívnak más nemzeti-nemzetiségi csoportokat is.

Örömmel állapíthatjuk meg, hogy folyamatosan javul a *magyar csoportok nemzetközi kapcsolata*. Eddig főleg a hagyományőrző csoportok kaptak ilyen megtisztelő, állami képviseletet jelentő megbízatást. Hat alkalommal képviselték a felvidéki magyar hagyományos néptánc- és szokáskultúrát a Duna Menti Népek Nemzetközi Folklórfesztiválján. 1973-ban Szilice és Borzova Árvalányhaj név alatt egyesített cso-



portja, 1975-ben Gömöralmágy, Détér és Péterfala egyesített folklórcsoportja, 1978-ban a martosi Hajnal folklóregyüttes, 1984-ben a Nyitra járási Párta folklórcsoport, 1987-ben a Jókai hagyományőrző folklórcsoport és 1990-ben a Borzovai hagyományőrző folklórcsoport. Ebben az évben az Imregi hagyományőrző folklórcsoport kapott meghívást. A csoportok minden alkalommal komoly díjakkal tértek haza, s eredményesen álltak helyt más nemzetközi fesztiválokon is. Sajnos, Szlovákia kultúrpolitikáját irányító szerveiben hosszú ideig uralkodott az a téves nézet, hogy nemzetközi néptáncfesztiválokon Szlovákiát csak szlovák hagyománykultúrát ápoló együttes képviselheti. Így a magyar csoportok csak kivételesen kerültek képviseleti joghoz, mint a kalocsai rendezvénysorozat is.

Eredményesen helyt álltak a csoportjaink más nemzetközi fesztiválokon is, ha furfangos módon sikerült kijutniuk. A Szőttes 1986-ban az olaszországi goriziai nemzetközi folklórfesztiválon elnyerte az aranyplakettet és a vele járó Kiváló Együttes minősítést. (Hogy a fesztiválra eljutottak, az Orsovsky István érdeme: a fesztivál egyik rendezőjeként még a Szlovák Kultuszminisztériumban is hangos jelenetet rendezett.) Az Ilosvai és a Hajós Szekszárdon lett díjazott, a Csallóközi Szentendrén stb. Csoportjaink részt vettek a Magyar menyegző műsorban, a magyar csoportok Világfesztiválján, és a határok menti kapcsolatok eredményeként a különböző magyarországi határmenti fesztiválokon: Hollókőn, Győrött, Tatán, Nagykállón stb. A 80-as évek második felétől kitágult a "világjárás" lehetősége. Az Ifjú Szívek magyar művészegyüttes és a SZÁNE például a közösen létrehozott Szlovákia c. műsorral '93 kora tavaszán öthetes turnén vett részt Japánban. Csoportjaink meghívást kaptak Szegedre, Budapestre a Mesterségek ünnepére, Őrségbe stb. – szóval megnyílt a sorompó. A magyarországi rendező szervek számára is egyértelművé vált a magyar népi kultúra egysége, s hogy ennek a határokon túli magyar népi kultúra is szerves része.

Legjobb együtteseink és táncscsoportjaink élén nagyobb részt olyan szakemberek állnak, akik az amatőr *koreográfusképzés* központi levelező tanfolyamát is elvégezték. Az anyanyelven folyó koreográfusképzésnek ez volt a legmagasabb fóruma. 1983-ban megszűnt, s jelenleg nem folyik amatőr koreográfusképzés. Hézagpótlásként 1989-90-91-92-ben a budapesti Honvéd Művészegyüttes, a Magyar Művelődési Intézet és a Magyarok Világszövetsége rendezett a határokon túli magyar néptáncszakemberek részére tíznapos szakmai továbbképzéseket.

A három évtizedig tartó rendszeres koreográfusképzés eredményének könyvelhetjük el, hogy a szlovákiai magyar együttesek műsorukban elsősorban a hazai magyar folklórhagyományokat dolgozták fel, természetesen a műsorból nem kizárva a magyar kultúra más tájegységeit sem. Az utóbbi 10-15 évben bőven születtek *egy-egy jelentős tájegységet vagy egy-egy falu teljes hagyományos táncéletét felölelő koreográfiák*. Ilyenek, mint Csallóközi hangulatok, Tavaszi leánytáncok, Bélyi katonanóta, Tejfalusi dőrejárás, Villőzés, Magyarbódi táncrend, Enyém a menyasszony, Jókai-táncok, Tardoskeddnek falujában, Gömörben így járnak, Bodrogi közit szvit, Vasvári verbunk, Medvesalji táncok, Martosi lakodalmas, Ipolyszakálosi lakodalmas, Ipolynyéki lakodalmas, Szatmári csárdás, Bélyben tanultuk, Csallóközi gyerekklagzi, Tardoskeddi váskatánc és páros, Jókai táncrend, Csallóközi játékok, Kéméndi Sallai verbunk,



Kanászos és páros, Palóc pásztorbotolók, Nagyapámtól tanultam, Jánoki kapueresztés, Fehér lilionszál, Bodrogi táncok, Mátyusföldi lakodalom, Pünkösdlő, Menjünk együtt Gömörbe, Vízentúli (Zempléni) táncok, Régi nóták, Latorca menti táncok stb.

A *táncmozgalom szerkezeti kiépítettségét* befejezettnek tekinthetjük: kezdő, haladó, fejlett és hivatásos csoportokat különböztetünk meg. A mozgalom amatőr részét tekintve Szlovákiában a kiépítettség szlovák nemzeti és magyar nemzetiségi területen megközelítően azonos. Az eltérés a fejlett csoportok és a hivatásos együttesek működésében mutatkozik meg. A nemzetiségi kultúra nem azonos módon élvezi azokat a társadalmi előnyöket, melyeket a nemzeti kultúra élvez. Ennek ellenére az utóbbi másfél évtizedben a fejlett magyar csoportoknak is sikerült előrelépniük.

Az utóbbi két évtizedben a legdinamikusabban a *gyermektáncmozgalom* fejlődött. Gondos fenntartók álltak és állnak a csoportok mögött. Főleg a magyar nemzetiségi alapiskolák, de több nagy együttes, Csemadok-alapszervezet, állami művelődési ház, ifjúsági és úttörőház is szerepet vállalt e téren. Jelenleg is vannak országos színvonalon működő együttesek: a somorjai Kis és Nagy Csali, a dunaszerdahelyi Istiglinc, a párkányi Kisbojtár, a galántai Pityang, az ekeli Tátika, a gimesi Villő, a vámosladányi Tormás, a fülekpüspöki Apró Palóc, a rimaszombati Új Barkóca, a szépsi Fehér Lilionszál, a kassai Árvácska, a királyhalmeci Apró Bodrogi, a pozsonyi Apró Szóttas. – Összesen mintegy 60-70 magyar gyermektánccsoport működik Szlovákiában. Több csoport – Tátika, Barkóca, Villő, Kis Csali, Kisbojtár, Nagy Csali, Apró Palóc stb. – szlovákiai országos versenyen díjat, illetve nagydíjat nyert.

Szerves részét képezi a mozgalomnak két központi táncegyüttesünk, a Csemadok KB kiemelt státusú Szóttas Népművészeti Együttese és a félhivatalos Ifjú Szívek Magyar Művészegyüttes.

A *Szóttas* 1969-ben alakult. Munkásságával vette kezdetét néptáncmozgalmunk megújulása. Az együttes a hazai néptáncagyományok feltárásával és színpadra állításával a táncmozgalomban irányt meghatározó szerepet vállalt. Tevékenységével eredményesen járult hozzá néprajzi területeink – a Bodrogi és Ung vidéke, Kassa környéke és a Bódva völgye, Gömör, Nógrád, az Ipoly és a Garam mente, Zoboralja, Mátyusföld és Csallóköz – népi hagyományainak alaposabb megismertetéséhez. Műsorát rendszerint úgy építi fel, hogy abban egy-egy tájegységről kapjunk átfogó képet.

A Szóttas 1989-ben ünnepelte fennállásának 20. évfordulóját. Napjainkig 14 műsort mutatott be. Volt év, amikor százon felül volt a fellépéseik száma. Jelenleg évente átlag 45-50-szer lépnek fel. Hazai fesztiválokon és küldöndön is képviselik a magyar népi kultúrát. Az együttes művészeti vezetője és koreográfusa 1983-ig Quittner János volt, utána 1987-ig Varga Ervin, majd Richtarcsik Mihály. Jelenleg a csoportot Hégli Dusan koreográfia szakos főiskolai hallgató vezeti. Az együttes tánckarból, paraszttzenekarból és szólóénekesekből áll.

Az *Ifjú Szívek Művészegyüttes* az 1955-ben megszervezett Pozsonyi Magyar Főiskolások Művészegyütteséből alakult 1957-ben, illetve abból nőtt ki. Akkor kapta meg a félhivatalos együttes státusát. Tánckarának alapítója e sorok írója volt. Statútuma szerint "...küldetése ápolni, terjeszteni, művészi fokon továbbfejleszteni Szlovákia



magyar nemzetiségű lakosságának a népi hagyományokon alapuló dalait, táncait, szokásait, és művészi tevékenységével hatékonyan hozzájárulni az ország nemzeti és nemzetiségi testvéri együttéléséhez". Az együttes 1965-ben a "Kiváló Munkáért", 1980-ban – fennállása 25. évfordulója alkalmából – "A Szocialista Kultúráért" állami kitüntetésekert kapta.

Az Ifjú Szívek tagsága ugyancsak amatőrökből áll, de az együttes állami költségvetéssel, hivatásos vezetőkkel és hivatásos népi (paraszt) zenekarral működik, koreográfusa 1988-tól Varga Ervin. Újabban az egyes művészeti részlegek külön-külön adnak műsorokat. A tánckar mellett parasztzenekar működik. Évi fellépési kötelezettségük részlegenként 50-60, a hivatásos zenekarnak 100-110. Az együttes az adminisztratív úton megszüntetett Népes feladatkörét volt hivatva betölteni. Utólag derült ki, hogy téves az az elképzelés, mely egy hivatásos vezetőkkel működő amatőr együttesel szeretne volna betölteni a hivatásos együttes helyét. A Csemadok a mai napig küzd a hivatásos együttes újjáalakításáért.

Összegezve a szlovákiai magyar táncmozgalomról kifejtett gondolatokat, bátran kijelenthetjük: a mozgalom fejlődésével, amatőr néptáncegyütteseinknek, folklór-, tánc- és gyermekcsoportjainknak a társadalom életében betöltött szerepével, együtteseink műsorpolitikájával, népi hagyományaink ápolásával és továbbfejlesztésével az elmondott problémák ellenére is elégedettek lehetünk. Ahhoz, hogy még nagyobb eredmények születhessenek, szükséges megteremteni a feltételeket: kiemelt táncegyütteseket szervezni a járásokban, javítani az amatőr csoportok folyamatos működtetéséhez szükséges anyagi, szervezési és politikai feltételeket, újból biztosítani a módszertani és műsoranyagok kiadatását, megteremteni a magyar nemzetiségi néprajzkutatás tudományos intézményesítését, létrehozni a hivatásos népi együttest, valamint befejezni a mozgalom szakmai irányítására hivatott módszertani intézmények kiépítését. A szlovákiai magyarság politikai és társadalmi vezetőin és rajtunk, mindannyiunkon, e nemzetiség tagjain múlik, hogy mennyire sikerül a jelenlegi lehetőségeket – anyagi javakat, az országos viszonylatban intézményesített tudományos, művészeti, módszertani és szervezőpolitikai munkahelyeket – arányosan úgy elosztani, hogy azok megfelelő mértékben szolgálhassák a szlovákiai magyar nemzetiségi néptáncmozgalom színvonalának emelkedését, néphagyományainak megőrzését, tudományos és művészi feldolgozását.

Pozsony, 1993 márciusa.

**Takács András**

# TÁNCILLEM, TÁNCSZOKÁSOK A MÉHKERÉKI JOC-BAN

Ha az illem az emberek közötti érintkezés hagyományokban megőrzött szabályainak összessége, a szokás pedig e hagyaték hosszú időn át tiszteletben tartott, a közösség érdekeivel egyező cselekvési módozatok halmaza, úgy az illemet és a szokást nehezen lehet elválasztani egymástól. Illetve esetenként nem is tanácsos, ha akár az egyikről, akár a másíkról akarunk értekezni egyazon tárgykörben, miként szeretném tenni én is a méhkeréki joc (ejtsd: zsok = tánc, táncház, játék) hajdani magatartási normáit vizsgálva.

## A tánc háza

A joc-ot maguk a méhkerékiek is "ősi népszokásnak"<sup>1</sup> minősítették és minősítik ma is. Ezért úgy vélem, érdemes róla néhány mondatos ismertetést adni. Így sok, az illem és szokás körébe tartozó rész kérdésben jelentősen megkönnyítjük egymás dolgát: az olvasónak a megértést, a szerzőnek mondandója világosabb kifejtését.

Méhkeréken az évszázadok során az az általánosan elfogadott hagyomány alakult ki, hogy a joc-ot (táncház értelmében, a továbbiakban: a tánc háza) mindig olyan, a szegények között is szegény háztulajdonosnál rendezték, ahol a hét közbeni fizetett fonók ("șezători plătite") is helyet kaptak. Szegénységi kritériumnak ez esetben "az özvegyen maradt többgyermekes asszony, az árva gyerekek (a gyámok révén. H. S.) és magatehetetlen öregek" (3) helyzete számított.<sup>2</sup> S minthogy fizetett fonó egy-egy évadban – ősz, tél és koratavas – legalább 2-3 helyen működött, ugyanúgy a táncok házai is ezek közül kerültek kiválasztásra, számszerűleg is minimum kettő (ez volt a gyakoribb) vagy néha három.

A hely kiválasztásánál más különösebb szempont nem játszhatott szerepet, ti. ritka kivételtől eltekintve a lakóházak döngölt falú és döngölt padozatos épületek voltak, négyes tagoltsággal: nagy szoba ("casa ce mare", "casa dă la uliță"), előszoba ("chindă"), kis szoba ("casa ce mică") és egy nyitott tornác. Mind a fonóra, mind a joc-ra a kiürített nagy szobát használták, amelyben mindkét esetben egy-két lócát helyeztek el a fal mentén. Így a joc-ra lényegileg csak a döngölt "padozatot" kellett meglocsolni és az ablakokat a sarkaiból kivenni. A nyári hónapokban – de ősszel is, amíg az idő engedte – az udvar rendbehozása, táncra alkalmassá tétele tartozott még a teendők sorába: talajjegyengetés és locsolás.

Előírás volt még egy tábortól illemhely biztosítása is – amivel nem minden méhkeréki lakóépület rendelkezett hajdanán!

A joc idején ritkán kellett a helyiséget befűteni, de ha mégis szükség volt rá, akkor ezt a beépített kemencével oldották meg. Világításra sem volt szükség, mert a szürkület beállta előtt a rendezvénynek véget kellett vetni. Ivóvizet vagy a ház bérbeadója biztosított fedős kannából, vagy pedig a fiatalok a közeli iható vízű közkútnál oltották szomjukat.



A tánchelyiségek területileg nem haladták meg a 25-30 m<sup>2</sup>-t, így a "kis joc" és a "nagy joc" nem nagyságrendbeli különbséget, csupán minőségbeli másságot jelentett. Ez a másság elsősorban a vagyoni helyzetből, a jobb táncudásból, a jó megjelenésből vagy egyéb megkülönböztető tulajdonságból tevődött össze, melyet a helybeliek egy – magyarra hűen aligha fordítható – kifejezéssel ("mai vazuji" = "látottabbak") foglaltak össze. Mindemellett a "nagy joc"-ba a korban "nagyobbak", idősebbek jártak, de ha valaki szegény volt és mellé még fiatal is, akkor majd mindenki a "kis joc"-ban kezdte. *"Mindenki tudta, hogy hol az ő helye. De a családból is tudták a fiatalok, hogy melyik joc a nekik való. Valahogy úgy volt ez, hogy a fiatalok ugyanoda iratkoztak be először, ahová a szülők is jártak."*<sup>3</sup> Ez volt a szokás, ezt tudtuk" (1). Az íratlan illemkódex tehát még e vonatkozásban is tartalmazott örökített hagyományt: tudni, hogy kinek-kinek melyik joc-ban a helye.

A tánc házáról megemlítendő továbbá, hogy ellentétben más románlakta településeink hagyományaival, amikor is a joc-ot a kocsmákban<sup>4</sup>, a templomkertben<sup>5</sup>, vagy egyéb helyen tartották, Méhkeréken a szervezett vasárnapi és más ünnepnapj joc-ot csakis az egész évre bérbevett házaknál rendezték.

A bérbevételhez előjárósági engedélyre volt szüksége a tulajdonosnak. Azt, hogy az engedélyeztetés mettől meddig volt kötelező, nem tűztem ki céloknak megállapítani, de a vallomásokból kitűnt, miszerint a két világháború között "muszaj" volt.<sup>6</sup> "A tánc háza táncengedélyes volt. Aki ki akarta adni a házát, a község házára ment és kérte, hogy tarthasson joc-ot. De erről aztán tudtak a csendőrök is, mert hiszen a csendőrségnek kellett ez leginkább" (9). "Az én időmben minden harmadik tánc magyaros volt. Ez volt kiadva a kezeseknek parancsba, tehát muszaj volt." (2) "Elő volt írva, hogy két romános után egy magyarost kell húzni. Az én időmben ez kötelező volt. Nyisztor Gyuritól tudom biztosan, hogy engedélyt a községi előjáróságtól kellett beszerezni. Ezt jóváhagyta a csendőrség is, és ellenőrizte is a joc-ot" (5).

Ez volt tehát a helyzet az úgynevezett "felszabadulás"-ig, míg ezt követően: "A mi időnkben nem kellett semmiféle engedély a csendőrségtől. És nem is volt kötelező magyar táncokat közbeiktatni. De ha valakinek kedve támadt, általában a legényeknek, akkor fizetett a zenészeknek és így" (1). "Nem tudok róla, hogy kellett volna engedély. De hallottam, hogy a háború előtt igen. Meg még azt is hallottam, hogy a csendőrség szigorúan ellenőrzött mindent" (3). – Az ellenőrzés módjára, ill. egyes következményeire még visszatérek.

## Tánctanulás, "tánciskola"

Ahhoz, hogy a méhkerékiek szinte egyhangúan és büszkén mondhassák el magukról, hogy "nálunk mindenki tudott táncolni" (1, 3, 6, 7), vagy hogy "a méhkerékiek nagyon jó táncosok voltak" (9), avagy "nem volt olyan legény, aki ne tudott volna táncolni" (4), a táncokat valamikor, valahol és valakitől el kellett sajátítani. Ennek két fő változatát különböztethetjük meg. Az egyik, amit minden adatközlőm szinte első helyen említett meg, az a "nagyok" – korban idősebbek, táncudásban jelesebbek – megfigyelése, ahol és amikor csak lehetett. És mert mindenki – kortól és

nemtől függetlenül – tudta, hogy a méhkerékiek jó táncosok, hogy mindenki tud is táncolni románul, ki-ki "illőnek" találta meg is tanulni mind a táncokat, mind a számos táncalkalomhoz tapadó változatos és gazdag szokásrendet.

A hallgatózást, leskelődést és nézelődést gyakorta már a helyszínen próbálgatás, "ízlelgetés" követte. "Az ablakon vagy a kerítésen át figyeltük a nagyokat, de még a lépéseket is tanulgattuk" (3). Ha ehhez még hozzávesszük a táncos lakodalmakat, a nagy ünnepek házi táncalkalmait, a sorozásról hazatérő legények utcai nyilvános táncait stb., egyértelművé válik, hogy a citált "próbálkozásokra" is rengetegszer nyílt lehetőségük a különböző gyermek korosztályoknak.

Természetesen ezeknél lényegesen fontosabb szerep jutott a szervezett táncalkalmaknak. Mert ilyenek is voltak. Említsük is meg e fő változatban a *cuháret* ("tuharii") és a *gyermekfonót* ("șezători mici la casă"). Az előbbit – a környező magyar településektől egy az egyben átvett szokásként – a ház "padozatának" döngölésére, egyengetésére szervezték, ahol egy-egy muzsikus, leginkább kezdő citerás zenéjére a suhanc lányok és fiúk "táncoltak, ugráltak és hülyéskedtek" (2). Ritkábban, de a gyermekfonóban is előfordult, hogy a fonó egyéb testedző és szórakoztató társasjátékai mellett táncra nyílt lehetőség, fizetetlen zenész közreműködésével. (Jómagam is megfordultam egy-két ilyen "rendezvényen", amikor is tapasztaltabb sihedertársaim többek között táncolni és egyéb tudnivalóra tanítgattak – a szó szoros értelmében.)

A példaként említett két "falusi tánciskola" mellett – amelyek egyébként esti rendezvények voltak – egy másik változatról is informáltak: "Amíg iskolába jártunk, nem lehetett joc-ba menni. Mi meg mit csináltunk? Borodán Péter bácsihoz jártunk cuháréba. A Buzsák utcaiak szervezték, és vasárnap napközben jártunk cuháréba. Az esti cuháréba szüleink nem engedtek bennünket. Ide aztán összegyűltünk lányok és fiúk, Péter bácsi furulyázott nekünk, mi meg táncoltunk, gyakoroltunk. Mi magunk között. Így tanultunk meg táncolni. Mindenki fizetett valami keveset Péter bácsinak. Főleg a buzsaíki fiúk, mert ők szervezték." (6)

A tánctanulás szempontjából a méhkeréki lányok nagy előnyben voltak a fiúkkal szemben, mert hisz a lányok táncai – nem külön lánytáncokról ("joc dă fete") van szó, mert ilyeneket Méhkeréken nem ismertek! – jelentősen könnyebbek, egyszerűbbek voltak és maradtak. Annál nehezebb volt a fiúk dolga: aki meg akarta tanulni a Minîntălu-t vagy az Ardelenescu-t, annak igencsak megkeserítette a dolgát egy-egy motívum, egy-egy figura. Igazi lelkesedés és intenzív gyakorlás nélkül ez szinte (vagy biztosan) lehetetlen volt. Nyisztor György<sup>7</sup> – a híres méhkeréki táncosok közül is a leghíresebb – sokszor és sokat mesélt az ő istállóbeli gyakorlásairól, de hozzá hasonlóan mások is ezt tették, ha éltáncos ambícióik támadtak. "Sok olyan legényt ismertem, aki otthon gyakorolta, tanulta a táncfigurákat. Például Cs. T.<sup>8</sup>, szegény, még meg is hívott bennünket, hogy bemutassa: az istállóban fogta a tehén farkát és így gyakorolt. Ez a nagybőjt idején volt." (5). Ennél prózaibb, de legalább ugyanolyan gyakori volt, hogy "néha összejöttünk egy-egy háznál, ismerős lányok és fiúk – leginkább bőjt idején –, és egymást tanítgattuk, gyakorolgattuk a lépéseket, zenekíséret nélkül." (4).

Végezetül hadd idézzem még egy vallomás részletét, ez sem lesz tanulság nélkül: "A joc-beli szokásokat a fiatalok egymástól tanulták, de otthon a szülők is tanít-



gattak. Mindenre tanítottak: mit szabad, mit nem, de főleg arra, ami illik. Akinek meg volt idősebb testvére, az még táncolni is tanítgatta a kicsiket” (1).

## Kor (-tól, -ig)

Arra a kérdésre, hogy mettől, hány éves kortól illet, lehetett fizetett joc-ba ("joc bāgat") járniuk a fiataloknak, eléggé nagy "szórás" jeleznek a válaszok. Tény, hogy a leánykák már 12-13 évesen ott lehettek a szertartásos tisztelettel övezett vasárnapi és más ünnepnap mulatságon. "Én 12 éves koromban kezdtem el joc-ba járni, és amíg férjhez nem mentem, végig jártam" (3). "Én korán kezdtem, úgy 12-13 éves koromban. Az első évben még nem engedték, nem kellett fizetni. Aztán, aki nem fizetett, azt a kezesek nem is engedték be." (8) "Pontosan emlékszem, hogy amikor 13 éves voltam, miután elvégeztem a hat elemet meg az egy év ismétlést<sup>9</sup>, már be is iratkozhattam a nagy joc-ba" (1). Így emlékszik vissza három hölgy adatközlő, noha ennek valame-lyest ellentmond az egyetlen volt kezes informátorom, aki ma határozottan állítja, hogy "a lányok csak 16 éves kortól, a legények 18 éves kortól iratkozhattak be hivatalosan<sup>10</sup> a joc-ba" (9). Kivételek természetesen itt is voltak, s ezekről legtöbbször maguk a kezesek gondoskodtak. Például így: "Két listát készítettünk. Egyet a nagyokról, egyet a fiatalokról. Aztán, ha jöttek ellenőrizni a zsandárok, csak a nagyok listáját adtuk oda" (9).

Hasonlóképpen zavaros a szituáció a fiúk esetében is. "Én már 15 éves koromtól jártam a joc-ba, az idősebb barátaimmal együtt. Az engedély szerint csak 16 éves kortól lehetett volna, de nekem kivételesen megengedték. Amikor azonban jöttek a csendőrök ellenőrizni, én a kertek alatt gyorsan eliszkoltam." (5).

Úgy tűnik, bár kivételek voltak, lehetek – már csak abból adódóan is, hogy a megkérdezettek többnyire más-más történelmi periódusban voltak élvezői ennek a csodaszép emlékü délutáni táncmulatságnak –, a legények alsó korhatára 18 év volt. Ezt mindkét nem és a korosztályok többsége így erősítette meg.

A leánykák ugyanakkor legalább két-három évvel korábban kezdhettek el joc-ba járni, ami nagyban függött a serdülő leányzó testi fejlettségétől, vagyoni helyzetétől, és valószínűleg még baráti összeköttetéseitől is.

A felső korhatár mindkét nem esetében a családalapítástól függött csupán: esküvőjük után a házasság egyetlen egyszer még elmehettek a joc-ba búcsúvétel végett – erre más összefüggésben még visszatérünk –, aztán már nem illet és nem is jártak többet vasárnapi táncra.

## Joc-ba menés

"Mi, barátnők, mindig együtt mentünk a joc-ba. Előre megbeszéltük, hogy mikor megyünk, aztán nálunk összegyűltünk, mert én laktam a legközelebb a joc-hoz. Nem mentünk egyesével, mert szégyelltük magunkat a legényes anyák előtt. Meg hát ez így volt szokás. A legények is így jöttek, csapatokban" (3).

Ez volt tehát a szokás, egyszersmind az illő is. Aki a legtávolabb lakott a joc-tól, az illető elsőnek indult, majd a megbeszélte időben és sorrendben, csoportokba verődve érkeztek meg a mindig jelentős eseménynek tartott joc-ba. Ha netán nagyritkán előfordult, hogy valamelyik társuk nem tudott velük tartani, annak kötelessége volt értesíteni a sorban őt követő bandatársat. "Türelmetlenül és izgalommal vártuk egymást, de ha közbejött valami váratlan dolog, időben szóltunk egymásnak. Volt, amikor már előző nap üzentünk" (1). "Csak azok a lányok jöttek legénnyel, akik már komolyan jártak együtt. A legény elment érte a házhoz és így. Haza is elkísérte. Ha meg már közel álltak az eljegyzéshez, akkor a legény ott is vacsorázott" (5).

Más volt valamelyest a helyzet a fiatal emberek esetében: "Egy legénynek nem volt szégyen egyedül mennie. Ha úgy adódott, hogy csak később tudott menni, hát később ment. Ők akár a joc vége felé is jöhettek. A lány már a joc kezdetére ott volt. Aki akart. De mindenki akarta; apraja-nagyja szeretett a joc-ba járni" (3).

Természetesen a legények is egyeztették egymás között, hogy mikor és hogyan mennek a joc-ba. Barátok, ismerősök bandákba verődtek, hol a lányok módjára egymást felkeresve, hol a kocsmában adva egymásnak találkát. "A legények csak-csak a kocsmába is betértek egy-egy kupicára, onnan érkeztek a joc-ba" (4).

## Szülői tanácsok

Egy anyagiakban nagyon szegény közösséghez való tartozás tartós érzése megszüli a maga sajátos, egyszersmind igen szigorú erkölcsi rendjét is, amelybe szerves elemként beépül két fontos elem: a lehető legegyszerűbb életforma és a racionalitásában is naív gondolkodásmód. Az ilyen, kényszer szülte élet- és gondolkodásbeli puritanizmus generációról generációra hagyományozódott Méhkeréken is, s a tradíció inkább ösztönös, mint tudatos ápolása létfontosságúvá vált mind az egyén, mind a közösség számára. Így szállt anyáról anyára az a szokás, miszerint a joc-ba induló leánygyermekeket a gondos anya rendszeresen intette a társadalmilag elfogadott helyes viselkedési formákra. "A szülők is, de a nagyszülők is minden alkalommal elmondták, hogy így viselkedj, meg úgy viselkedj, nehogy szégyent hozzak rájuk és magamra, és így. De azt is mindig mondták, hogy mire a csorda megjön, addigra otthon legyek" (7). "Tudhatod, hogy miket mondtak: legyünk jók, ne tegyünk olyat, amit nem szabad, vigyázzunk a becsületünkre. De az én apám olyan szigorú volt, hogy nekem, mire utolsót kongatott az estharang ("tacarău"), már otthon kellett lennem. Ez a nagybőjt után, nyáron volt" (8).

Nem volt ez másképp a legények esetében sem. Itt azonban a hangsúly arra esett, hogy kerüljék el a "bajkeverést, verekedést, a viszályokat" (9). Általános volt az a szokás is, hogy a szülők figyelmeztették a fiaikat arra, hogy kiket kérjenek fel táncolni – ezzel lehetett megelőzni a rokonok, szomszédok és jó ismerősök közötti esetleges haragot. "Mindig tudtam, hogy kit kell táncba hívni, elégszer hallottam otthon" (5).

Arra a kérdésre, hogy miként tartották be a fiatalok az otthonról hozott intelmeket, adatközlőim egybehangzóan megnyugtattak, hogy a lányok mindig, ám a legények meg-megfeledkeztek róluk, de – miként ez a későbbiek során kiderül – erre a



legtöbbször, vagy legalábbis nagyon sokszor a lovagiasság, a becsületbeliség is rákényszerítette az erősebb nem képviselőit.

## Öltözet

A mindig tiszteletben tartandó illemszabályok körébe sorolandó továbbá, hogy "a joc-ba mindenki a legszebb ünneplőjében ment. Igaz, egynél több ünneplője nem soknak volt, legfeljebb a gazdagabbaknak. De kimondottan helyi népviselet nem volt" (5). Véleményem szerint az utóbbi állítás enyhén szólva vitatható, ti. annak a bizonyos "ünneplőnek" a leírása során az adatközlők döntő többsége egy rendszerbe foglalható, helyi öltözködési formáról szólt, ami egy sajátos helyi, paraszti viselet léteire utal. A lányoknál: egyetlen copfba font haj, a végén színes szalaggal díszítve; egyszerű és olcsó gyöngysor a nyakban; családban, házilag előállított, díszes blúz ("spácel"); bő szoknya, alatta csipkés vagy aszúrozott<sup>11</sup> ("cu singlitură") alsószoknya; fűzős vagy gombos magasszárú cipő vagy szandál stb. A legényeknél: kalap; fehér, hosszú ujjú ing; mellény ("labriu"); priccsesnadrág; fekete bokszcizma stb.

"Aztán mindig vigyáztunk arra, hogy a szoknya alól kilátszódjon egy kicsit a díszített alsószoknya. Úgy két-három ujjnyira" (8), mesélte a magát megnevezni nem akaró 70 éves néni. "Mi, lányok, virágot is vittünk a joc-ba. Akinek amilyen volt. Úgy dísznek. És odaadtuk a legénynek. Az meg a csizmaszárába dugta és azzal táncolt egész nap. Nem tűzte a kalapjára, hanem a csizmaszárába dugta" (4). "Akkor az volt a szokás, hogy mi, lányok, az egyik kezünkben virágot vittünk, a másikban meg zsebkendőt, mert a szoknyánknak nem volt zsebe" (1).

Az öltözködéssel kapcsolatos a következő tanulságos vallomás is: "Egész héten napszámba jártunk, oszt a lábunk csupa seb volt, mert cipőnk nem volt. Oszt bekötöttük sebes lábainkat, mert fájtak, és így mentünk a joc-ba. Mezítláb. Nem egyedül voltam, hanem hárman-négyen, barátnők, akik együtt jártunk napszámba is. Ez nyáron volt. de egyeseknek ünneplő szoknyájuk sem volt, azok alsószoknyában és blúzban mentek a joc-ba" (8).

Ehhez nehéz lenne kommentárt fűzni.

## A zsebkendő

"A mi ruháinknak nem voltak zsebei. A zsebkendőnket a kezünkben vittük. Mindenkinek volt egy maga hímezte díszzsebkendője. Úgy tartottuk ni (*mutatja*), hogy csak a virággal hímezett sarka látsszon ki. A zsebkendőt szépen összehajtogattuk a sarkainál, aztán ezt (*mutatja*) az ujjunkra csavartuk, de úgy, hogy a virágos része jól látható legyen. Ezt a zsebkendőt egész délután a kezünkben tartottuk, törülköztünk vele, ha kellett.

És történt úgy is, hogy a legény ellopta. És, ha mondjuk, az a legény haragudott valamiért arra a lányra, szét is tépte és eldobta.

Ha a lánynak tetszett a legény, akivel táncolt, akkor az is megtörülközhetett vele" (1).

A díszzsebkendő szét tépése és elhajítása potenciálisan komoly viszályforrás

volt, ok arra, hogy a leány hozzátartozói tettelegesen is bosszút álljanak. S mint majd látni fogjuk, a revansvételre bizony gyakran sort kerítettek az illetékesek.

"A lányok maguk varrták és hímezték a zsebkendőiket. Egyet maguknak, egyet a szeretőjüknek.<sup>12</sup> Egyik sarkába virágot hímezték, a másikba a maga és a szeretője nevét<sup>13</sup> varrta bele" (8).

Az illem tehát azt diktálta, hogy a leány legalább két típusú, fajtájú zsebkendőről gondoskodjon. "Ha egy lánynak volt másik szeretője is, annak is varrt egyet, de nem engedte meg, hogy a joc-ban abba törülközzön" (5).

A szeretőtől kapott zsebkendő más funkciót is betölthetett: "Ez az első táncnál volt, amikor elől táncoltak. Ha egy legény megizzadt, akkor a szeretőjétől kapott két névjegy zsebkendővel illett megtörülköznie. Ha nem így tette, és más lánytól kapott vagy lopott zsebkendővel törülte le verejtékét, akkor azt mondták: 'na, ezek is szakítottak már egymással!'. Ez az első táncnál volt szokás" (5).

"Ezzel a szeretőtől kapott zsebkendővel a legény tudtára adhatta a többieknek, akik látták, hogy baj van közöttük" (8).

## Elöl-tánc

Ahhoz, hogy ez a magyartalan fogalom (előltánc = "joc dî-nante") érthetővé váljék, előbb le kell szögezni, hogy Méhkeréken a román táncok mindegyike *sortánc* volt. Majd tudni kell még, hogy: "Az első sorban a legények háttal a zenészeknek táncoltak, a második a zenészekkel szemben, így az első sorral is szemben. Ez azért volt így, hogy a második sor – de ha volt harmadik meg negyedik, ezek is – lássa azt, hogy miként megy a tánc. Az első sor vezette az egész joc-ot" (9). És mivel egy tánccikluson belül minden párnak megvolt a maga stabil helye, egyszer a sorban, majd a sorral együtt a zenészekhez viszonyítva, gyakorlatilag az egész joc-ot az első sor vezényelte, ezen belül is a sor elejét elfoglaló éltáncos. Ezt az egyént Méhkeréken "jucăușu dî-nante = előltáncoló"-nak nevezték. Pontosítva és magyarra átvittetve a kifejezést "előtáncos"-nak kellene neveznünk, annál is inkább, mert végül is a tánc menete teljes mértékben e legénynek volt alárendelve, úgymint: az első lány táncba hívása; a sor, sorok mozgásiránya; a joc időtartama; a ciklus más táncokkal való bővítése stb.

Értelemszerűen – a méhkeréki táncélet kifinomult elemeként – az előltáncolás rivalizálásra készítő dicsőség volt, mind a legény, mind a leány számára. Egyes kivételes esetektől eltekintve – amikor az illendőség sajátos helyi hagyományai nem tartalmaztak követeltek más szokásrendet – e dicsőségért általában versenyre is keltek a legények. Ki így, ki úgy: "Aki elől akart táncolni, az fizetett a zenésznek. Akkor ő táncolt elől azzal a leánnyal, aki tetszett neki" (1). "Aki fizetett a zenésznek, az elől is táncolt. Ketten nem fizettek egyszerre, ez nem történhetett meg. Ez volt a szabály. Amikor nem fizettek, akkor akik nem tudtak megegyezni egymás között az első helyért, azok tülekedtek is. Ezeket a kezesek, ha kellett, ki is vezették" (6). "Aki pénzt dobott a hegedűbe, az megnyújthatta a táncot. Ezért senki sem haragudott meg. Sőt, örültek, hogy legalább tovább táncolhatnak" (4).

És most néhány, a helyi hagyomány által szabályzott, de más kontextusban még



nem említett kivételről: "Amikor a katonák hazajöttek szabadságra, azok bármikor táncolhattak az első helyen. Még akkor is, ha már elkezdődött a tánc. Senki nem haragudott meg ezért" (5). "Szent György-napja után a lányok sört vittek azoknak a legényeknek, akik meglocsolták őket. Ezek megtáncoltattak bennünket, általában elől. Úgy volt akkor" (4). "A fiatalok, amíg meg nem házasodtak, végig jártak a joc-ba. Miután megházasodtak, megesküdték, az első vasárnap otthon maradtak, várták és fogadták a vendégeket, mert nálunk ez volt a szokás. [.....] A második nap aztán még egyszer eljöttek a joc-ba, elbúcsúzni a joc-tól meg a társaiktól, barátaiktól. Ez a búcsúzás úgy történt, hogy a barátok és kedveseik együtt táncoltak. Először az új férj táncolt elől a feleségével. Utána minden barátjuk megtáncoltatta az új asszonyt, ugyancsak elől. Így a baráti körből mindenki táncolt mindenkivel, de az új asszonyé volt az első hely. Ez volt a szokás. Amikor vége lett a körbetáncolásnak, ők együtt elmentek a közeli kocsmába és az ifjú pár megvendégelte őket" (9).

És most egy kis "turpisságról": "Volt olyan legény is, aki előre megbeszélte a zenésszel, hogy amikor ő táncol elől, akkor szakítsa el a húrt. Mert akkor eldicsekedhetett vele, hogy ő úgy táncolt elől, hogy még a hegedű húrja is elszakadt. Ezt a húrt azonban kétszeres áron fizette ki, de lehetőleg úgy, hogy mások ne tudjanak a turpisságról. Ez azonban nem maradt sohasem titokban. Persze volt úgy is, hogy a húr magától szakadt el, akkor erre azt mondták, hogy a lány "férjhez való", a legény meg "nősülni való"<sup>14</sup>. Ilyenkor a húrt nem kellett megfizetni" (5).

## Táncba hívás

Nagyon ritka kivételtől eltekintve Méhkeréken a táncba hívás akkor volt az illetlennek megfelelő, ha: "A lányokat hangosan kellett táncba hívni, hogy hallják, mert nem volt mindenki bent a házban vagy a közelben, de azért is, hogy jól hallja a többi legény is" (3). "Sehol nincs megírva, de a lányok akkor érezték magukat igazán megtisztelve, ha nagy hangon hívták a táncba, mert akkor a többiek is hallották, hogy ők táncba vannak híva" (2). A kivételek egyik formája: "Egy nagykepű legény, ha a lány éppen arra nézett, akkor megengedte magának, hogy csak intsen az ujjával (*mutatja*). Ez ritkán volt, de én emlékszem ilyesmire" (6).

Táncot kezdeményezni csak a legénynek volt joga. "Méhkeréken csak azok a lányok táncolhattak a joc-ban, akiket a legények táncba hívtak. Még forogni sem lehetett. Forogni is csak azok foroghattak, akik táncban voltak, mondjuk akkor, amikor a párjuk egy legényes Ardelenescut táncolt. Mert volt olyan, hogy verték a sarkantyút, ha volt sarkantyú, vagy csak anélkül, addig mi, lányok, álltunk és néztük őket vagy forogtunk. Oszt néha közénk állt egy-egy legény is" (1).

A felkért lányok táncba menésének is megvolt a maga módja, rendje, amely (egyszer-egyszer) még a legény és a leány egymáshoz való viszonyulását is kifejezhette, nyilvánvalóvá tette a közösség előtt. A főszabály, egyszersmind az illem is az volt, hogy: "Ahogyan a legények sorbaálltak, leginkább abban a sorrendben szólították is a lányokat. A lányoknak meg illett egymás után menni<sup>14/a</sup>. Nem mehetett az utolsó, amíg az első még nem volt ott" (6). "Ahogyan felsorakoztak a tánchoz, abban a sor-

rendben kértek fel bennünket. Ha egy legény valakivel feltétlenül táncolni akart egy táncban, akkor igyekezett mielőbb beállni a sorba és megszólítani a lányt, nehogy valaki megelőzze” (1). "Volt olyan lány, aki, ha nem nagyon tetszett neki az a legény, aki táncba hívta, akkor nem sietett hozzá. Sürgölődött, forgolódott, hagyta, hogy a később táncba kértek megelőzzék. Ezzel is jelezte, hogy nincs kedvére a legény. Ez egy jel volt” (6).

A táncillem tehát e téren is pontosan szabályozta a két nem egymáshoz való viszonyulásának rendjét, amelyben a leányoknak alárendelt szerep jutott. Ezt példázza továbbá, hogy "kötelességük volt mindenkivel táncolni, aki csak táncba hívta. Nem hozott szégyent senki senkire. Nem volt olyan nagy a falu, hogy ezt megtehesse” (3). "A táncba kért lánynak, ha tetszett neki a legény, ha nem, mennie kellett. Az nagy szégyen lett volna egy legényre, ha nem megy” (1). "A lánynak muszáj volt mindenkivel táncolni, ha nem akart szégyent vagy nagy bajt csinálni.

A lányok az ablaknál álltak – tudod, nyitva volt az ablak – és lesték, hogy felkérjék őket. Erre mondták a legények:

Cîte fete-s la obloc,	Ahány lány az ablakban áll,
tăte-aşteaptă şi le joc.	mind arra vár, hogy megtáncoltassam.
Joc pă una pîn-asudă,	Megtáncoltatom az egyiket izzadásig,
cilelalte mor da ciudă!”	a többi meg meghal haragjában.” (4)

Megelőzendő, hogy egyszerre többen hívjanak egy lányt a táncba, mindig hangosan, nevéen szólították a lányt. Ám ennek ellenére is megtörtént, hogy – szándékosan vagy akaratlanul – egy leányt két fiatalember hívott táncba egyazon ciklusra. "Nagyon ritkán fordult elő, hogy egy lányt két legény hívjon egyszerre. Ha mégis megtörtént, akkor a lány azt mondta: 'Ne haragudj, már felkértek.' Ez nem volt szégyen a legényre, mert a következő táncot vele járta” (1). Erről azonban van más vélemény is. "Ha ketten hívták véletlenül táncba a lányt, az, akihez nem ment, bizony megsértődött, még ha nem is illett, meg ha nem is mutatta ki” (6).

Bizonyos fokig a táncillem hagyományai közé sorolandó az a szokás is, miszerint egy-egy kevésbé "keresett” ("cotată”) leányt, ha "több vasárnap egymás után nem kérték fel, mert nem volt szeretője, rokona, szomszédja és így [...] akkor az értelmesebb legények felkérték őket egy-egy táncra. És milyen boldogok voltak, hogy őket megtáncoltatta Mihaiu Chişului vagy Vasalica lui Mihaigazda. Oszt voltak rendezőbb kezesek is, akik felkérték őket” (3).

Ám, hogy az ilyen nagyvonalú magatartás sem volt mindig veszélytelen, arra is egy példát: "Mihaiu Durii nagyon gáláns és jó táncos volt. Ő sokszor megtette, hogy táncba hívta azokat a lányokat, akik petrezselymet árultak ("or vîndut petrenjel”). Egyszer azonban majdnem megjárta, mert felkérte N. Máriát<sup>15</sup>, egy esetben, csúnya lányt, utána azonban a lány bátyja nekiment, össze akarta verni. Már a nyakát szorongatta, amikor én és még néhányan közbeléptünk. Azt hitte a hülyéje, hogy így akart csúfot űzni a hűgából” (2).

Megemlítené még, hogy "egy lánnyal egy legény – hacsak nem volt a szeretője – egy vasárnap csak egyszer táncolt, aztán meg a következő vasárnap ismét” (4).



Ez utóbbi információ tulajdonképpen már átvezet az általában úgynevezett "obligát" táncokhoz, amelyek végül is azt eredményezték, hogy: "Minden lány táncolt, mert minden lánynak volt valaki ismerőse, rokona, szomszédja és így" (6). Ezen kívül a legényeknek illet megdáncoltatniuk barátaik kedvesét is. Ez viszonyossági alapon ment. "Az volt a szokás, hogy sorra táncoljunk a lányokkal. Például a szomszéd lányokat azért kellett megdáncoltatni, mert ha nem, akkor a szülők megtudták és baj volt belőle. Mert a szomszédokkal is illet jóban lenni" (2).

Nem hagyhatók figyelmen kívül azonban a következők sem: "Én mindig táncoltam, mert én gazdag voltam" (3). "Azt a lányt, aki jobban táncolt, azt többen kérték fel" (1). Ugyanígy nem volt mellőzendő szempont a leány szépsége sem, amire adatközlőim visszatérően céloztak is.

## Kezesek

"Igazság szerint a kezeseket azoknak a legényeknek kellett volna megválasztaniuk, akik a joc-ba jártak. De nem úgy történt" (5). Hanem úgy, hogy összejöttek a legények, nyolcan, tízen vagy többen, és egyetértésüket adták ahhoz, hogy a már előre összebeszélt, összeverődött négy 'nézetebb', 'látottabb', tapasztalattal és tekintéllyel rendelkező legyen a kezes<sup>16</sup>. Bár a közösség mindig is megtisztelőnek, "dicsőséget adó" tisztségnek minősítette a vállalkozást, mégsem tülekedtek megszerzéséért. Már csak azért sem, mert a szervező munka időigényes volt, felelősséggel járt, de azért sem, mert "a kezesek a saját zsebükből előre fizettek a ház gazdájának és a zenészeknek is. Ezt követően nekik kellett összeszedni a díjakat a fiataloktól" (9). Vagy: "A kezeseknek nem fizetett senki semmit. Sőt, ahhoz, hogy kezesek lehessenek, ők fizettek. Loptak otthonról egy-két zsák gabonát és vitték a zenészeknek, így alkudtak és fogadták föl őket" (2).

Az említetteken kívül a kezeseknek egyéb feladatuk is akadt. Előjoguk kevésbé, kötelességük inkább volt, mint például: "A kezesek igyekeztek minél több lányt toborozni a joc-ba. A lányoknak kevesebbet is kellett fizetniük, hogy minél többen iratkozzanak be hozzánk, mert akkor a legények is hozzánk jöttek többen. Ők azonban már többet is fizettek" (9).

A kezesek érkeztek meg elsőnek a joc-ba, ők hozták a zenészeket: "két kezes hazament értük minden vasárnap" (9). Rendbe tették, ill. ellenőrizték a tánc házának előkészítettségét: "nyáron az udvaron táncoltunk, és arról is a kezesek gondoskodtak, hogy az udvar elő legyen készítve" (1).

A kezesek szedték össze az éves beléptidíjakat, egy füzetbe jegyezték fel, ki fizetett, ki nem. "Volt, aki olyan szegény volt, hogy fizetni sem tudott. Ezekkel nemigen tudtak mit kezdeni. de azért mindenki gondoskodott arról, hogy fizessen". Így nem fogalmazták meg adatközlőim, de minden vallomásból kiérződött, hogy a szegénynél is szegényebbnek sem illet nem fizetni. "A járandóságot még annak árán is kifizették a fiatalok, főleg a legények, hogy lopták a gabonát" (2). (Ez a fajta lopás egyébként nem számított főbenjáró bűnnek, egyszer mert általában otthonról vitték az adósságot, de azért sem, mert az ilyenfajta "ügyintézés"-nek is hagyományai voltak Méhkeréken. Az

idősebbek is ezt tették, amivel még dicsekedni sem volt szégyen, sem akkor, de a mai nap sem.)

"A fizetés két részletben történt, pénzben és gabonában. Két kezes az ajtóban állt és kérték a pénzt. Aki fizetett, azt egy füzetbe írták. Voltak, akik a pénzt havonta fizették csak, aztán a gabonát egyszerre vitték, aratás után, mint a fonóba" (4). "A fizetést a joc megkezdése előtt kellett rendezni. Körülbelül januártól vagy Újévtől. Ha valaki nem fizetett, azt kizárták a joc-ból. Ez ritkán fordult elő" (1).

Illett, tehát mindenki le is rótt a járandóságot, ami egyébként, éves viszonylatban nem is jelentős, megterhelő tétel. Annál inkább az lett volna – és néhanap volt is – annak, aki nem tartotta be a helyi szokást, ti.: "Aki nem iratkozott be időben a joc-ba, annak a legénynek egyetlen egy alkalommal egy pengőt, a lánynak 80 fillért kellett fizetnie. Ezt azért csináltuk így, hogy rákényszerítsük a fiatalokat arra, hogy az év elején egész évre iratkozzanak be a joc-ba" (9). És mert ez általánosan ismert helyi gyakorlat volt, mindenkinek illett alkalmazkodni hozzá: viták, összetűzések sem voltak belőle.

Ugyancsak a kezesek kompetenciájába tartozott (volna) az esetleg keletkezett károk rendezése is. Ilyesmire azonban nagyon ritkán voltak rákényszerülve, mert "nem volt miben kárt tenni, mert még az ablakokat is kivették sarkaikból, hogy ne törjék be. Meg aztán mindenki vigyázott, hogy kárt ne tegyen" (4).

Az inkább gonddal-bajjal járó kezességhez tehát kevés privilégium társult. Ezek egyike: "Minden legény hordott kalapot, de a kezesek darutollat tűzhettek a kalapjukba. A tollra egy apró gyöngyszemet fűztek, azért, hogy egy kicsit lehúzza a toll végét, lekunkorította, ne álljon olyan egyenesen. Ez volt a szokás. Minden joc-nál négy-négy kezes volt és mindegyik darutollat viselt. Erről ismerték meg őket" (9). A volt kezes ezt a szokást privilégiumnak érezte és minősítette, de ez nem volt az egyetlen, mert mint látni fogjuk, voltak egyéb előjogaik, amelyek csak őket illették.

## Dísztrükköző – ebédeltetés

Abból adódóan, hogy a kezesek és a felfogadott zenészek nélkül nem kezdődhetett meg a táncmulatság, evidenciaként kell értelmezni, miszerint ezek az emberek elsőként jelentek meg a joc-ban. Ezen túlmenően ők a joc teljes időtartama alatt a helyszínen tartózkodtak: a joc csak általuk és velük volt megtartható. Ez az időtartam azonban – főleg a nagyböjt utáni periódusban, lényegében késő tavasztól egész nyáron át – 6-8 órai effektív lekööttséget jelentett. Minden valószínűség szerint ez a kényszerhelyzet szülte, tette indokolttá, hogy számukra ételt és italt biztosítsanak a társaik. Ez a feladat Méhkeréken a leányra hárult. Ám a kötelező étkeztetésnek is kialakult a maga szigorú helyi szokásrendje, amelyben tetszetős módon elegyedett a kötelesség, az "anyagi áldozathozatal", a megbecsülés, a tett honorálása, a megtiszteltetés érzésének keltése és egyéb etikai elem.

Tudvalevő, hogy a szükség gyakorta erényt (is) kovácsol. Ebben az esetben az ominózus szükség egy nagyon szép szokást honosított meg: "A lányok Húsvétól Pünkösdig ebédet vittek a négy kezesnek meg a két zenésznek. Kenyeret, szalonnát és



valami süteményt vittek, meg egy-két fröccsöt'' (9). "Volt olyan is, hogy dugiban pénzt is adtak a kezeseknek, hogy a szünetekben, amikor át-átmentek a kocsmába, legyen miből fizetni. Ez nem volt kötelező. Nem mindenki tudta ezt megtenni'' (5). "Egész nyáron át vitték az ebédet. Sorban, egymás után. A kezesekkel megbeszélték 'most te, most te'. És még vittek vöröshagymát is "Gálának''<sup>17</sup>, hogy be ne rúgjon. Ami megmaradt az ebédből, azt a háziaknak hagyták'' (4).

Igen ám, csakhogy ennek megvolt a maga sajátos helyi rendje; ennek meg kellett adni a módját is. Így az ebédet minden leány maga-szötte, -díszítette dísztörülközőben ("dos''), a lehető legszebben csomagolva vitte. "Mindenki a legszebbet vitte. Olyan verseny alakult ki, hogy kinek-kinek milyen szép a kezemunkája. Mert az volt a szokás, hogy mindenki a saját kezűleg díszített törülközőt vigye'' (1). "Mi lányok – de a legények is – kíváncsiak voltunk, hogy ezen a vasárnapon ki vitte a törülközőt, meg arra is, hogy 'na, milyen szép?' Kérdeztük egymást, hogy vajon ki hozott ebédet ezzel a szép törülközővel? Nagyon vigyáztunk arra, hogy 'na, kié lesz a legszebb'' (6).

(Elgondolkodtató, hogy a méhkeréki leánygyermeknek milyen korán kellett elkezdeniük gyakorolni és elsajátítani a szövés-hímzés tudományát ahhoz, hogy tizenéves korukra "versenyképes" termékekkel tudják ebbéli kötelezettségüket dicsőségre elkészíteni. Ezeknek az értékét, megbecsültségét mi sem fejezi ki jobban, mint az a gyakorlat, hogy a joc törülközőjét sok nagymama még ma is ereklyeként őrzi, vagy éppen örökségül hagyja gyermekeinek.)

A lányok lázas igyekezetét, a magukért-kitenni-akarást a kezesek, ill. a soros legények sajátosan, de egyszersmind méltó módon honorálták: az a két leány, aki ebédet hozott az adott vásár- vagy ünnepnapon, a joc első táncát az élen táncolta a kedvezményezett két kezessel vagy két legénnyel. "Elöl táncolni dicsőség volt a legénynek is, de főleg a lánynak'' (1). (Ezt a minősítést minden adatközlőm egybehangzóan, szinte ugyanezen szavakkal erősítette meg.)

A kezesek kevés privilégiumához sorolandó továbbá, hogy közülük ketten húsvét első napján, a másik kettő a második napon az élen táncolt a két ebédet hozó leánnyal. "Mindig úgy volt, hogy a kezesek megbeszélték maguk között is és a választottjukkal, hogy ki mikor hozza az ebédet, így nem volt vita köztük'' (9). De nem volt vita és viszály forrása a húsvét két napját illető első táncon sem: mindenki tudta, hogy ez az előjog megilleti a rendezőket és maradéktalanul tartották is magukat a kialakult szokáshoz – amit egyébként nem lehet állítani az éltáncal kapcsolatban általános érvénnyel.

A húsvétot követő többi vasárnapon aztán mindig más-más leánypár részesült a megtiszteltetésben. A legények – leginkább barátok – megbeszélték, egyeztettek egymás között és a kezesekkel, hogy kinek, kiknek a kiválasztottjai vállalják az étkeztetést. Ilyenkor nem a kezesek, hanem az illető két legény és kedveseik táncolhattak elől az első táncot, amiből szintén nem kerekedett ki vita: "Ebből sohasem volt vita, nem is illett volna'' (8).

De megadták a "tiszteiséget" a szépen megmunkált törülközőnek is. Az ebéd elfogyasztása után a két kezes kötény gyanánt kettéhajtotta a törülközőt, derekára kötötte úgy, hogy a két szépen hímzett vége jól látható legyen. Tehát nem a felénél haj-

togetták ketté. Majd ezzel táncoltak egész délután, ezzel mentek el néha a kocsmába is, de ha a másik joc-ba átruccantak – ez nem volt ritkaság –, akkor is magukon hagyták. Csak este adták vissza a leánynak. S hogy ez magának a törülközőnek szóló külön tiszteletadás volt, ezt igazolja a szokás szóhasználat, elnevezése: "A legények egész nap a törülközőt táncoltatták ("or jucat dosu"). Így mondták" (4).

## Táncstudás

Minden túlzás nélkül állíthatjuk – ezt tették adatközlőim is –, miszerint Méhkeréken helyi szokásrenddé lett, hogy minden fiatal tudjon táncolni; illemszabta kötelesség, amit mindkét nem maradéktalanul teljesített is, legalábbis a román táncok tekintetében. "Nem volt olyan fiatal, aki románul ne tudott volna táncolni" (4); "Minden román tudott magyarul is táncolni, de a magyarok románul nem. Egy sem" (8). "A magyarosnál azért volt jobb, mert ott nem lehetett észrevenni, hogy ki hogyan tud táncolni. Tudod, én nem tudtam olyan jól románul táncolni" (5). "Az én időmben is szokás volt magyarost táncolni, de én nem szerettem ezeket a táncokat" (4).

Egy joc-beli közösség minden egyede kölcsönösen jól ismerte egymást – a joc-nak ez volt az egyik jeles funkciója –, s ha mindent nem is tudtak egymásról, azt igen, hogy ki milyen táncos. Azok a legények, akik jobban, vagy nagyon jól tudtak táncolni, azok "nézettebbek" ("mai văzut"), a lányok meg "keresettebbek" ("mai cotate") voltak. A táncstudásbeli hierarchia azonban inkább a legényeknél játszott szerepet, számukra jelenthetett és jelentett is egynémely privilégiumot, például a kezességhez való jogot, az előltáncoláshoz való előjogot, a fokozott köztiszteletet. Ezért, ha a méhkerékiek táncosaikról vallanak, első helyen mindig is a legényeknek a magas táncstudását említik meg. "A méhkeréki legények nagyon jó táncosok voltak, híresek" (9). "A mi legényeink nagyon jó táncosok voltak. Én mondom, hogy jók voltak. Nem mondom, hogy mind, de sokan" (8). Ha pedig ehhez hozzávesszük, hogy a méhkeréki román táncok főképpen a legények virtuóz táncstudása révén váltak valóban híressé, nincs jogunk kétségbe vonni az adatközlők általános és jogos büszkeségét.

Koreográfiai ismeretek hiányában nem tudom megfelelő alapossággal indokolni, hogy miért is nehezek a méhkeréki férfi táncok, elfogadom tehát a szakemberek értékelését, s hozzáillesztem a helyiek egybehangzó véleményét. "A legények táncai nehezek, nagyon nehezek voltak" (3); "A nehéz figurákat csak külön gyakorlással lehetett megtanulni. Sokat fáradoztunk velük" (2); "Nekem nem volt időm megtanulni táncolni, mert a legényes bizony nagyon nehéz volt" (5).

Vélemények a jó és kevésbé jó táncosokról. "A jó táncosok elől szerettek táncolni, azokkal egy sorban, akik szintén jól táncoltak" (8); "A jó táncosok szerettek egymás mellett táncolni. Csak úgy űzték, hajtották egymást. Általában mindig is úgy álltak be a sorba, a zenészek előtti sor elejére. Aztán ők vitték a sort" (9). Mit is jelentett ez a gyakorlatban? Egy példát erre is: "Amikor a sorban valaki felugrott, olyan felugrós figurát táncolt, akkor tudnivaló volt, mert hát tudni kellett, hogy a figurát még kétszer kell eltáncolni. Már aki tudta, az felugrott vagy lement" (2).

(Nem kérdeztem rá a miért-re, de bizonyára a következő állításnak is megvolt a



maga jelentősége: "A zenészek is jobban szerették a jó táncosokat, ha elől táncoltak" (8.)

A sarkantyús csizma is csak a jó táncost illette: "Sarkantyút csak az viselhetett a joc-ban, aki jól tudott táncolni. Olyan felkötös sarkantyú volt" (4), vagy: "A legények, ha nem is sokan, használtak sarkantyút is. A kis joc-ba is, a nagy joc-ba is a jó táncosok sarkantyús csizmában jártak, de nem mindig" (3).

"A lányok tánca sokkal egyszerűbb volt. De azért a Mîninţalu a lányoknak is nehéz volt" (1). Ez természetesen nem jelentette azt, hogy a leányok ne törekedtek volna arra, hogy minél magasabb szinten sajátítsák el saját táncaikat. Mert hát sokukat ambicionálta, hogy ők is "keresettebbek" legyenek.

Ilyeténképpen a lányok táncstudása kevésbé volt összemérhető. Inkább a ritmusérzék, a fürgeség, a táncos kedv révén igyekeztek felhívni magukra a fiatalemberek figyelmét. Aztán: "Egyes legények direkt keresték az olyan lányokat, akik jól tudnak vezetni ("a purta") a joc-ban" (7). Tehát voltak, akik nem számítottak jó táncosoknak, értsd, akiket "vezetni is" kellett. Erről mind a férfiak, mind a nők egyformán vélekedtek. Az előbbi vallomást egy hajdan jó táncos hírében álló hölgy tette, de ezzel egybecseng egy (önmagát) ugyancsak jó táncosnak minősítő férfi informátorom is: "Egyáltalán nem volt szégyen nem tudni jól táncolni. Egyébként táncolni mindenki tudott. Ha valaki gyengébben táncolt, azt a lány segítette, vezette" (2). Más: "Azok a legények, akik úgy érezték, hogy nem tudnak olyan jól táncolni, főleg a kezdők, azok a sor végére álltak. Tudhatod, hogy a fiatalok ott kezdték, de nem tudok semmiféle felavatási szokásról<sup>18</sup> ("băgare în joc") (1). "A kezdők a sor végén táncoltak, vagy új sort kezdtek. 'Az ajtónál' ("la uşă"), mert így mondták, 'az ajtónál'. Még akkor is így mondták rájuk, ha az udvarban volt már a tánc, nyáron" (6).

Egy kevésbé jó táncos bizonyára átélte élménye, őszinte véleménye: "Egyáltalán nem tudni táncolni, az kimondhatatlanul bár, de bizony szégyen volt. Én is csak akkor táncoltam, ha nagyon muszáj volt" (5).

"Az ajtónál" végül is a rossz lábú, kezdő táncosok jöttek össze, akik még "önkritikát" is gyakoroltak. Az önkritikázásról: "Ha két vagy több falábú került egymás mellé, akkor ilyesmiket csujogattunk, hogy

Nu mă lovi cu fata,	Ne verd hozzám a lányt,
c-oi zîce şi fie-a ta!	mert azt mondom, legyen a tied!
Nu mă lovi cu poalele,	Ne verdess az alsós szoknyával,
ca mi rupe picioarele!	mert eltöröd a lábaimat!

Bine mere, rău jucăm,	(Minden) jól megy (csak) mi rosszul táncolunk,
nu-i ciuda că ne-nvăţăm!	nem csoda, hogy tanulunk (egymástól)"

Érted, ugye?" (5). Értem, értjük.

## Táncrend

A méhkerékiek alap táncrendje, táncciklusa ("danţ", "rămînesc") a lehető leg-egyszerűbb volt. Mîninţălu – Ardenenescu – Mîninţălu. Ezt néha egyszerűen csak

"romános"-nak nevezték a helyi dialektusban –, nyilván azért, mert a magyar táncrendre sem volt disztíngvens terminusuk, ezeket közös szóval "magyaros"-nak titulálták.

Nem számított azonban sem ritkaságnak, sem táncrendbontásnak, ha ezt az alapciklust egyéb, a helyiek által ugyancsak ismert és kedvelt más román táncokkal is kibővítették, mint például egy-egy Duba, Cîmpînescu, Bătrînescu, Sîrba, esetleg még más román "betéttel" is. "Román táncot magyar táncokkal nem lehetett összekeverni. Ez volt a szokás" (3).

Egy táncrendet, bármilyen hosszúra is nyújtották azt, a párok végig együtt táncoltak. Lekérés nem volt. "Ha az előltáncolók meg akarták hosszabbítani a táncot, akkor fizettek a zenészeknek és kértek még egy Cîmpînescu-t vagy egy Dubá-t. Mondjuk, ha tovább akart táncolni a lánnyal, aki egyébként tetszett neki. De a Mînîntălu-t is, meg az Ardelenescu-t is lehetett nyújtani" (1). "Egy táncot végig együtt kellett eltáncolni, nem cseréltek. Szégyen lett volna, ha cserélnek" (3). Ezzel együtt "egy tánc nemigen tartott tovább 20-25 percnél, mert a zenészeknek is pihenni kellett" (2), meg "arra is figyelni kellett, hogy mások is táncolni akarnak" (9). A joc meg, mint tudjuk, időtartamában eléggé behatárolt volt, a tánc háza is csak keveseknek "nyújtott" egyszerű táncteret. A "forgó rendszer", az "obligát" tánc kötelezettsége és más, racionális kritériumok együttesen alakították ki ezt a táncillem körébe tartozó szokást is.

"Csak a magyarosnál volt lekérés. De ha nem akartad átengedni, nem engedted. Ebből aztán baj is lehetett. Nem a joc-ban, hanem este vagy a következő vasárnap" (9).

A táncrendről még egy fontos megállapítás. "Mindegy, hogy hányat táncoltak még egy táncban, befejezni csak a Mînîntălu-val lehetett" (9).

Csak közvetetten tartozik a táncrendhez az a szokás, miszerint "egy román táncban mindenkinek megvolt a maga helye a sorban, amit nem illet megváltoztatni" (7). Ugyanerről még egy adalék, amely korábbi állításokat erősít meg. "Egy táncban a legények megtartották a helyüket. Néha előfordult, hogy egy Ardelenescu vagy egy Duba után a barátok más helyre kerültek, de csak egymás mellé. Ez nem számított hibának, de az első helyen egyáltalán nem lehetett helyet cserélni" (8).

## Illem tánc közben

Mivel Méhkeréken (is) az ünnep- és vasárnapi joc volt maga a nyilvánosság, illett a helyes viselkedés teljes normarendszerét maradéktalanul tiszteletben tartani. Ezek a normák szigorúak voltak, egyszerű paraszterkölcsi magatartásformák, amelyekhez igyekeztek is alkalmazkodni mindkét nem képviselői. Helyesnek azt a magatartást nevezték, "amelyért nem szólhatott meg a falu" (6). De miként a patriarkális életmódban általában, a tánc házában kialakult táncillem és táncszokások rendszere is inkább a gyengébb nemet sújtotta. A férfiakhoz viszonyított hátrányos, alárendelt szerepüket számos helyi hagyomány hűen tükrözte. Egy eklatáns példa: általánosan elfogadott szokás szerint egy legény, ha bármi oknál fogva haragudott egy lányra, azt bizony eléggé elítélendő módon, akár trágár táncszókkal gúnyolta ki, alázhatta meg, míg ezzel szemben "a lányok soha egy szóval sem viszonzozhatták a csujogatót" (1, 3, 5), vagyis a sértegetést.



Más vonatkozásban a joc – mint nyilvánosság – mégis egyfajta védettséget garantált a kiszolgáltatott női nemnek. Nézzünk meg egy ilyen példát is: a méhkeréki táncokban, mint a román táncokban általában, a leányok és a legények egymáshoz viszonyított testhelyzete úgymond "távolságtartó" volt, a sortáncban előírt testtartást mindenkinek illett követnie. Következésképpen, ha egy legénynek bizalmaskodásra támadt volna kedve, azt legfeljebb a ciklus egyes táncai közötti szünetben tehette volna meg. Csakhogy ezek az intervallumok olyan rövidek voltak, hogy szinte nem is számítottak szüneteknek: "Ha egy Mîinîţălu-nak vége volt, a zenészek azonnal át is csaptak az Ardenescu-ba, és így" (8). Ezért is aztán: "Tánc közben egy lányt nem volt szabad, de nem is lehetett volna megölelni, meg ilyesmi. Legfeljebb, ha bátrabb voltál, és tettett is a lány, akkor a szünetben magadhoz húztad egy kicsit, de semmi több. Látdod, még amikor vége volt a táncnak, akkor is csak kezet nyújtottál, megköszönted a táncot, és kész" (2). "A szünetek nagyon rövidek voltak. Ilyenkor egyszer-egyszer elkaptak a nyakadnál fogva, egy kicsit megöleltek, meg-megcsipkedtak, és így. Tánc közben semmi ilyesmi nem volt" (1).

Nem volt ez másképp azok körében sem, akik nem táncoltak, ti. ilyenkor a lányoknak illett kisebb-nagyobb csoportokba verődve maradni, maguk között beszélgetni, nézelődni. Szintúgy a legények is. "A jegyben járók, vagy akinek volt már komoly kiválasztottja, azok néha elmentek sétálni egy kicsit, meg ilyesmi" (5). A séta meg "az ilyesmi" sem volt igazán sok, mert a joc-ot világos nappal tartották, mégpedig munkaszüneti napokon, amikor a falusi emberek az utcai padokon töltötték idejüket, vagyis egy még szigorúbb nyilvánosság tartotta a fiatalságon árgus szemét.

A leányoknak tehát nem volt, mert nem is lehetett a repertoárjukban a legények viszontcsúfolására, revansvételre alkalmas csujogató. De volt egyéb, a falusi parasztság minden bűját-örömet felölelő táncszókészlet<sup>19</sup>. Ebből aztán tánc közben, vagy a leányok forgása közepette mindkét nem kedve szerint válogathatott, mind a hangulatkeltésre és fokozására, mind a zenével kísért tánc ritmikáját nyomósítandó. De "kiénekelhették" magukból mindazt, ami szívüket nyomta, avagy azt, ami elfogadhatóbbá tette terhes hétköznapiakat.

"Csujogatni mindenki tudott, de én nem csujogattam, mert nekem nem volt hangom hozzá" (3). Tehát kellett ehhez hang is, meg erőnlét is. "Leginkább az Ardenescu-ra csujogattunk, mert az lassúbb volt. A Mîinîţălu-ra nehéz lett volna" (5).

Ugyancsak tánc közben, és csakis tánc közben: "A legények füttyentettek is, meg csujogattak: 'Hai, hai, hopp, măi!' Meg másként is, ki ahogy tudott. Ha olyan kedve volt" (8). "Miközben táncoltak, ha jó kedvük volt, hangoskodtak is, csujogattak, füttyültek, meg rikácsoltak, hogy 'hop, măi!'" (9).

Ezzel szemben "a joc-ban sohasem énekeltek sem a legények, sem a lányok, Csak csujogattunk" (3). "Nem, a táncok szünetében sem volt éneklés. Akinek jó hangja volt, az a fonóban énekelt, mi meg segítettünk neki" (7). Mindez a román táncokra vonatkozott, mert – talán a szabályt erősítendő kivételként – "csak amikor a magyarost táncoltuk, lehetett énekelni, de akkor a lányok is énekeltek, főleg a foxra, úgy emlékszem" (5).

## Megköszönés

Az előző fejezetben egyik adatközlőmtől (2) már idéztem a tényt, miszerint a helyi táncillem értelmében Méhkeréken egy-egy táncciklus végén nem *leköszönés* – a magyarban sem találom adekvátnak ezt a szakszót –, hanem egyszerűen *megköszönés* volt szokásban. Ezt szó szerint kell érteni, azaz: "kezet nyújtottál, megköszönted a táncot és kész". Természetesen ennek is meg kellett adni a módját, s tették ezt egy mindenki által egységesen használt külsőséggel ("kezet nyújtottál") és formulával: "egy táncot egy lánnyal táncoltál végig. Aztán: 'Fie-ț dă bine!' [Legyen javadra]. 'Mulțam' [Köszönöm]. Így volt" (4). "A legény nem kísérté a helyére a lányt, csak a kezébe csapott így (*mutatja*), aztán megköszönte a táncot" (1).

De azok a legények is, akik a sorban egymás mellett táncoltak, ugyancsak megköszönték egymásnak a táncot: "Kezet fogtunk egymással és azt mondtuk, hogy 'Fie-ne dă bine!' [Legyen javunkra!] Ezt minden tánc végén megtettük" (9).

Kivételek is lehettek: "A legények egymásnak is megköszönték a táncot. De ha volt közöttük a sorban, akire haragudtak, annak nem nyújtottak kezet. Ezzel is lenézték. Nem volt szép dolog (*nevet*), de meg-megtörtént" (5).

"A lányt nem kísérték a helyére. Hová kísérté volna? Az udvarra?" (2). Hát igen: a joc-ban senkinek sem volt stabil, megjelölhető helye. Még amikor zárt helyiségben volt a joc, akkor sem jutott mindenkinek ülőhely a két-három falócán, a többség az előszobában álldogált, nézelődött. Jobb időben kint sétálgattak, csoportokban tere-feréztek stb. "Na, amikor hallottuk, hogy a cigányok készülődnek az új táncra, akkor azért odahúzódtunk a közelbe, hogy halljuk, ha megszólítanak bennünket" (6).

## Szünet

Mivel egy "románost" vagy egy "magyarost" egyszerre csak a részvevőknek egy kisebb hányada táncolhatott végig, a többség akár két-három táncot is kénytelen volt kihagyni. Ezért a táncok közötti szünetnek a táncosok szempontjából nem volt különösebb jelentősége: ők akkor pihenhettek s tehettek mást, amikor kedvük támadt erre. Valóságos, pihenést nyújtó szünetekre csak a zenészeknek volt szükségük. Ezt a szűkebb értelemben vett szünetet a zenészek ilyen-olyan kikapcsolódással töltötték el, esetenként egy-egy rövid kocsmai kiruccanással is.

Tágabban értelmezve a szünetet – vagyis mint a nem táncban eltöltött időt –, már érdemes néhány szokásrendi megfigyelést közzétenni. Így például: "Azok a legények, akik korábban jöttek, vagy akik nem táncoltak, megbeszélték a heti eseményeket. Egész héten nem találkozhattak, még a barátok sem, mert sokan szolgáltak, mások napszámosok, hetesek, hónaposok voltak, ki hol. Így aztán ilyenkor beszélhették ki magukat" (5). Ha ehhez hozzávesszük, hogy a leányok helyzete sem volt kedvezőbb, az is magától értetődővé válik, hogy a joc egyszersmind a fiatalok társadalmi életének egyik legfontosabb – ha nem a legfontosabb – fóruma volt.

Ennek a fajta szünetnek egy másik fontos elemét ismerhetjük meg a követ-



kezőből: "Mi, lányok is elmentünk a másik joc-ba, még ha nem is voltunk oda beiratkozva. Mentünk csak úgy, nézelődni. Volt, hogy egy-egy banda legény is jött velünk. Úgy vegyesen, lányok és legények. Oszt beszélgettünk, ismerkedtünk" (1). Ez esetben a kulcsszó itt az ismerkedés. A munkától terhelt hétköznapiakon kevés idő jutott, s még kevesebb alkalom adódott az együttlétre, egymás megismerésére. Így a joc funkciórendszerében ez a természetes társadalmi igény is fontosságához méltó helyet kapott.

Természetesen a "szűkebb értelemben vett" szüneteknek is voltak olyan szokáselemei, amelyek említést érdemelnek. Mint például: "Mi, lányok, két-három csoportba verődve, heten-nyolcan egy körben forogtunk vagy az udvaron sétálgattunk, kibeszéltük magunkat, hogy 'ez így, az úgy'. Mi lányok csak a szünetekben foroghattunk, táncon kívül" (6). "Aki nem táncoltak egy ideig, csak összefogtak és forogtak, meg csujogattak" (3).

Aztán: "Egy-egy szünet végén a lányok nagyon figyeltek, hegyezték a fülüket. Be is mentek. De ha kint maradtak is, nagyon figyeltek" (8). "Hát persze, hogy vártuk az új táncot, mert nem volt mindegy, hogy valakit hányszor hívnak táncba" (1).

Vagy más: "Volt olyan is, hogy a legény azért fizetett a zenésznek, hogy nyújtsa meg a szünetet. Akkor, ha egy neki tetsző lánnyal volt" (3).

Illett, nem illett: "A joc-ban italokat nem volt szabad árusítani. Azért volt olyan, aki elment a kocsmába inni, aztán magával is hozott egy-egy üveg italt" (3). (Ezt természetesen ki-ki a maga választotta szünetfajtában tette meg.)

## Bosszúállás

Nem túl gyakran, de előfordult, hogy egy leány akarva-akaratlanul olyasmit követett el, amivel megsértette a legény önértetét, "méltóságát". Ha erről a közösség is tudomást szerzett, avagy, ha a sértett legény azt akarta, hogy ezt bevigye a köztudatba – az általánosan elfogadott szokásformák egyikével –, a méhkeréki fiatalemberek többsége becsületbeli ügynek tudta, hogy a vélt vagy valós sérelmet megbosszulja. Ennek, ill. a nyilvánosság előtti megszégyenítésnek több változatát ismerték és gyakorolták is. Ezek közül a legenyhébbként a "kicsujogatást" ("u-o dăscîntat") emlegették a megkérdezettek. "Ha egy legény haragudott egy lányra, aki mondjuk éppen nem táncolt, akkor a legény csujogatóval kicsúfolta, jó hangosan, hadd hallja mindenki:

Poale mîndre, încîpcate  
stau la uşe năjucate.  
Da' cile cu şinglitură  
tătă zuna să scutură!

Szépen csipkézett alsószoknyák  
megtáncolatlanul az ajtóban állnak.  
De a "singlitúrák"-at  
egész nap rázzák.

A lány, akinek szólt, magára vette, tudta, hogy ez neki szól, de tudta az egész joc, ezért nagyon szégyellte magát. A lány nem tehetett semmit, nem viszonzozhatta a csúfolást. Ez meg számára lett volna szégyen, nem volt szabad. A legény megtehetette, tetszése szerint, de a lány nem.

Arra is volt csujogató, ha a táncban lévő legény egy táncoló lányra haragudott:

Mereuas cu lelița,	Csak lassan a kedvessel,
ca lelița-i d-a făta,	mert a kedves vemhes,
și mă tem c-a lăpăda!	és attól félek, hogy elvetél!" (1).

Súlyosabb következményekkel járt, ha egy leány nem ment el táncolni a legény-nyel, "volt olyan is, de nagyon ritkán, mert olyankor a legény nagyon csúnyán összeszidta vagy kigúnyolta:

Asta-i fata ce dă mneant,	Ez az a sváb lány,
care s-o cîcat în danț!	aki beszart tánc közben!
(Care m-o lăsat în danț!)	(Aki táncba hagyott!)" (5).

Aztán: "Nagyon rossz dolgok is történtek. Veszekedtek, szidták egymás anyját. Sok, nagyon sok szégyenteljes dolog is történt. Például I. bátyád (*a férje*, H. S.) nagyon sok rosszat csinált, főleg ha haragudott valakire. Csúnya szája volt. Meg azt is megtette, hogy idő előtt elvitte a zenészeket. Fizetett a zenészeknek, aztán végig húzatta magának. Vagy csak eltörte a vonót, vagy csak rátette a kezét, hogy ne húzzák tovább" (3).

Más: "A legtöbben ki is mutatták, hogy haragszanak arra a lányra, aki nem hozzá ment előbb táncolni. Olyan is volt, hogy a következő táncban aztán – tudod, amikor rákerült a sor – a legény hagyta, hogy végigmenjen a Mînîntălu. Amikor meg megkezdődött az Ardelenescu, szólt a zenészeknek: "most a marsot!" (6). Hasonló a következő konkrét eset is: "Például M. M.<sup>20</sup> táncba hívta a lányt, akire haragudott. De amikor elkezdődött volna a tánc, M. M. fizetett a zenésznek, hogy húzza el a marsot. Elhúzta a marsot, így ment ki a lány, megszégyenülve.

Ha a lánynak voltak hozzátartozói, akkor jól megszorongatták a vigéckedő M. M.-et. Mert szeretett legénykedni, főleg ha ivott egy kicsit. Aztán meg még ki is figurázták, azt csujogatták, hogy

M....., M....., mult te cac,	M....., M....., sokat szarok,
și pã gură și pã cap!	a szádra is, a fejedre is!" (5).

Megint más: "Ha egy legény haragudott egy lányra, előbb táncba hívta, utána otthagya. Ilyenkor a lány nagyon megszégyenült. Szokás nem volt, de ha mégis megtörtént, akkor egy másik legény, akinek tetszett a lány, odament és megtáncoltatta, nem hagyta szégyenben. Na most, aki szintén haragudott a lányra, az a legénynek adott igazat, meg fordítva. [...] Ezt aztán a lány udvarlója vagy rokonai megbosszulták. Volt egy kis verekedés meg ilyesmi. Nagy verekedés bent nem volt, csak este az utcán. Ott aztán néha nagyon összeverekedtek" (1). (Ebből az is kiderült, hogy a részvevők tudatában voltak: a nagy rendbontások a joc betiltását vonhatják maguk után, úgy, ahogy az az engedélyben is benne foglaltatott.)

A marsról egy másik változatban: "Ha egy legény haragudott egy lányra, és jóban volt a zenészekkel is, meg a kezesekkel is, akkor szólt a zenésznek. "Te, én ennek



meg ennek elhúzatnám a marsot.' Ha a kezes azt mondta: 'csinálj, amit akarsz!', akkor elhúzathatta. Ha engedélyt kapott, akkor odament a lányhoz – oda a lányok közé – és azt mondta, hogy 'kifelé!'. Így kísérté ki, zenére.

Olyan is volt, hogy táncba hívta, aztán otthagya. Ez más volt. Felkérte, eltáncolták a Mînîntălu-t, aztán az Ardenescu-nál útjára küldte. [...] Az a legénytől függött, hogy a lányok közül vezeti ki a mars zenéjére, vagy a sor elejéről'' (5).

Az elégtétel-vétel legcsúfosabb változata a következő lehetett: "De ha egy legény szakított a szeretőjével – leginkább, ha a lány hagyta el a legényt –, akkor, hogy mindenki megtudja, a sértett legény szólt a többieknek 'hagyjátok, hagyjátok békén!'. Megtiltotta nekik, hogy táncba hívják. Ezt a legény a barátaival beszélte meg. Csakhogy jöttek mások, a másik részről, akik ellene voltak az egésznek. Ezek aztán mégis felkérték. Ebből aztán volt nagy zavar meg baj: akkor összeverekedtek. [...] Hát ugye, ezt is csak a legény tehette meg. Amikor aztán a legény talált magának egy másik lányt, 'na, táncoljon, akivel akar!'. Addig tartott a lány büntetése. Ilyenkor elhagyta, nem tartott már rá igényt, elengedte a büntetést is'' (9).

Volt ám a bosszúállásnak egy sajátos méhkeréki verziója is: "Ha valaki nagyon haragudott valakire, aki éppen táncolt, akkor úgy tolt ki vele, hogy odament a zenészhez, a vonóra tette a kezét és azt mondta, hogy 'most magyarost húzzál!' Vitakoztak, veszekedtek, de a cigányok a magyarost húzták, mert ha a csendőrök megtudták – a fene tudja, hogy kitől és hogyan, bizonyára voltak megbízottaik, nem tudom –, akkor nagy baj volt'' (5). Vagyis a csendőrök nem csak ellenőriztek, de büntettek is.

Konkrét megtorlásról, azaz csendőrbosszúról két adatközlőm (2, 5) majdnem egybehangzóan emlékezett vissza: "Egyszer egy joc-ban Iuane lui Diurcoale elcsujogatta azt a román rigmust, hogy

Pă su' mînă,	( <i>Forgasd</i> ) a karod alatt,
că-i rāmănă!	mert-román ( <i>leány</i> ),
Că dac-ar fi unguroaie,	mert, ha magyar ( <i>leány</i> ) lenne,
nu u-aş scoate dîn gunoaie!	'nem szedném ki a trágyából!

Igen ám, de vége sem lett a joc-nak, a zsandárok már jöttek is érte. Elvitték, jól összeverték'' (2). "A csendőrök mindig mindent tudtak. Ezt a kigúnyolást is pillanatok alatt megtudták'' (5).

## A joc időtartama

Az, hogy Méhkeréken az ünnep- és vasárnapi táncmulatság meddig tartott, mindig az adott évszaktól függött. Ebben a visszaemlékezések egybeesnek: a sötétedés beállta előtt befejeződött.

Véleményeltérések – ha egymást teljesen ki nem is záró jelleggel – a kezdést illetően fedezhetők fel. A leghitelesebb adatként Netye Mihály (9) volt kezesnek a szóbeli és írásos feljegyzését kellene elfogadnunk, amely így hangzik: "A joc szokása az volt, hogy minden alkalommal két kezes elment a cigányokért, vagyis a zenészekért.

Amikor a tánc házához közeledtek, a zenészek elkezdtek muzsikálni, a kezesek meg táncolva jöttek a joc-ba''.

Mások mást őriztek meg emlékeik között, de az előbbi közlést senki sem erősítette meg – mégha tényyszerűséggel senki nem is cáfolta meg. Néhány más emlék: "A kezesek már 11 óra tájban ott voltak. A cigányok előbb a kocsmába mentek, onnan hozták, hívták őket a kezesek. Amikor jónéhány pár összejött, meg a zenészek is ott voltak, már el is kezdték a táncot'' (5). Vagy: "A joc általában úgy kezdődött, ahogyan a kezesek meg a zenészek és a legények megegyeztek. Volt, hogy 11-kor, volt, hogy 1-kor. Úgy csinálták a szerződést, hogy ettől eddig, de mindig megtoldották egy kicsit. A joc a marssal fejeződött be. A kezes mondta, hogy 'na, húzd a marsot!' és ezzel vége lett'' (3).

A kezdéssel kapcsolatos tudnivalókat egészíti ki a következő visszaemlékezés: "Mindig a kezesek voltak ott legelőbb, úgy 1 óra tájban. A lányok és a legények igen-csak egyszerre jöttek. Az úgy volt, hogy alig vártuk, hogy mehecsünk. Ha a lányok érkeztek meg előbb, mint a legények, akkor forogtunk, csujogattunk és így. Egy-egy legény is csatlakozott hozzánk. Ha meg a legénynek volt egy kiválasztottja, akkor még meg is beszélték, hogy előbb menjenek. Szóltak a zenésznek is, és táncolni is lehetett. Így többet lehettek együtt, és ilyenkor az a legény táncolt elől a párjával. De táncoltak a többiek is. De olyan is volt, hogy előre tudtuk, hogy a zenészek előbb jönnek, akkor mi is előbb mentünk'' (1).

Lényegesen egységesebb helyi szokásrend szerint fejeződött be a joc. "Amikor hajtották haza a borjúcsordát – láttuk az ablakon, hogy jön a borjúcsorda –, akkor mi, lányok, mindannyian hazamentünk (4). "A joc-nak napnyugtakor vége volt. Nem kellett a marsot el sem húzni. A szülők megmondták: 'Lányom, mire hazahajtják a csordát, a borjúcsordát, legyél itthon!' Amikor elkezdtek ritkulni, akkor minden lány tudta a dolgát és usgyi haza! Ha néhányan elkezdtek, akkor már nem lehetett velük bírni. A 'Vak Pali'<sup>21</sup> csak később volt szokás, ezt is a magyaroktól vették át. De a legényeknek is haza kellett menniük, mert várta őket otthon a dolog, az esti etetés, itatás'' (2).

Volt azonban egy másfajta tényező is, ami meghatározta egyeseknek, nem is keveseknek a joc-ban eltölthető időtartamot: "Akik szolgáltak, azok korábban mentek haza, átöltöztek és mentek a gazdájukhoz. Akkoriban a szegények majd mindegyike szolgált'' (8). "A szolgállegények, akik közelebb szolgáltak, azok estig maradtak. Akik távolabb, azok már 4-5 óra tájban hazamentek, és kinek hogyan kellett, elindultak a gazdához, mert legkésőbb hajnalban már ott kellett lennie'' (9).

Az idősebbek emlékezete szerint a lányok sorsa sem volt ennél kedvezőbb: "Azoknak a lányoknak a nagy része, akik a joc-ba jártak, amikor az acatolással megkezdődött a mezőgazdasági idény, mivel hónaposok voltak, úgy 4 vagy 5 óra tájban – mikor milyen korán esteledett – sietett haza. Édesanyjuk csomagolt nekik ennivalót, átöltöztek, osztán a lovas fogatok már várták őket, ott Bara Jani bácsi előtt. A lányok a főtrén ültek, akik elfértek. Akik nem, azok meg a rudakon, és így mentek a Csáki-szigeti uradalomba. Hónaposok voltak, vasárnap este mentek és csak szombaton késő este jöttek haza'' (3).



## Vendégek

Abban, hogy Méhkeréken a helyieken kívül kik jártak még a joc-ba – akár alkalmi vendégekként, akár befizetett illetékesekként –, ma már szintén megoszlanak a vélemények. Azonban a véleménykülönbségeknek pusztán egy része magyarázható azzal, hogy adatközlőim más-más történelmi háttérű viszonyok között jártak a joc-ba. És mivel e szokást illetően "célirányos" kutatásokat nem végeztem, ezúttal csak néhány idézettel illusztrálnám a heterogenitást.

"A vendégeket nagyon nagy szeretettel fogadták. Még azt is, akit nem ismertek. Úgy fogadták őket, mint a rokonokat. Még fizetniük sem kellett, ingyen jöttek. Lányok nem jöttek" (5).

"Vendégeink nemigen voltak. A román határ zárva volt, Sarkadon meg a többi közeli faluban magyarok laktak, aztán azok azért nem jöttek" (4).

"Magyarok nemigen jöttek a joc-ba. Néhányan a sarkadi tanyákról, de onnan is leginkább a lányok, mert legények nem voltak. Ezek a lányok még be is iratkoztak a joc-ba. Mert csak lányok voltak" (3).

"Amikor Újszalontáról jöttek magyarok (*legények*, H. S.), akkor nekik is húztak egy-két táncot. Mi nem táncoltunk magyarul, mert nem is tudtunk" (4).

"Régebben, nem a mi időnkben, ha átjöttek a sarkadi legények, a mieink hazazavarták őket. Nem volt maradásuk, így hallottam. Magyar lányok nem jöttek, nem tudok róla" (2).

A hallottakból kitűnik, de a gyakorlatból is tudom, hogy Méhkeréknek nem voltak – mert nem is lehettek – exogám kapcsolatai a szomszédos falvakkal, közösségekkel. Ezt a maga módján minden adatközlőm meg is erősítette.

## Nagyböjt

Mint minden hazai románlakta településen, a méhkerékiek is megtartották az ortodox vallásuk által meghatározott ünnepeket, s a hozzájuk kötődő tilalmi szokásokat is. Így a nagyböjti tánctilalmat is. Megtartották, de megszegését generációról generációra bocsánatos bűnként kezelték: "A nagyböjt idején a fiatalok a cigánytelepen gyűltek össze néha, meg a bikaistállónál. Ott volt hely a legelőn, jó hely, ahol táncolni lehetett. Ha egy legénynek tetszett egy lány, akkor elment a cigányzenészekhez, fizetett nekik valamit, aztán jöttek és zenéltek, és táncoltunk. Akkor az a legény mondta meg, hogy meddig tart a tánc. A cigánytelepen, ott a dombon, ott is lehetett táncolni" (1). "A nagyböjtben nem illett táncolni meg mulatságot tartani. Ilyenkor mi a legelőn sétálgattunk csoportokban, aztán jöttek oda a zenészek is, oszt táncoltunk egy-két táncot. A cigányoknak pénzét dobtunk a hegedűbe, keveset, nem sokat" (4).

"A nagyböjt idején nem volt muszáj fizetni a cigányoknak, mert ők egész évre voltak felfogadva. Kötelesek voltak a nagyböjtben is zenélni, meg akármilyen kis ünnepeken is, ha elmentek értük a kezesek. Fizetni fizettek nekik, mert a joc-ban is fizettek, de muszáj nem volt" (9). Ugyanezzel a húsvét előtti tilalmi időszakokkal kapcso-

latban ugyanez az adatközlőm még elmondta: "A legelőn a legények bigéztek, tekéztek, míg a lányok rongylabdával vagy tehénbőrből készült labdával játszottak" (9).

Végtelenül érdekes közlés, ti. ilyesmire sem a családban nem hallottam egyetlen egyszer utalást sem – noha két bátyám és egy nővérem is az informátorok korcsoportjához tartozott –, de mások sem említettek semmifajta konkrét népi játékot.

Visszatérve a kialakult helyi szokásrendre, amely apáról fiúra hagyományozódott – "néha", "csak egy-két táncra", "hogya a szülők meg ne tudják" stb. érvek égisze alatt – a fiatalok ki-kibújtak az egyházi tilalmak alól. Mégpedig olyan formában, hogy "kilengésük" helyét, az alkalmi játszót<sup>22</sup>, a falun kívülre – a cigánytelep is ott volt – helyezték át. A szokás a vasárnapi játékos együttléték ősi múltjára utal; mind a román<sup>23</sup>, mind a magyar<sup>24</sup> szakirodalom számon tartja.

Gyula, 1993. április

Hocópán Sándor

## Adatközlők

1. Hocópán Györgyné (sz.: Buta-Budai Mária, Méhkerék, 1931)
2. Martyin László (sz.: Méhkerék, 1924)
3. M. L.-né (sz.: Méhkerék, 1931)
4. Márk Lászlóné (sz.: Márk Anna, Méhkerék, 1913)
5. Márk László (sz.: Méhkerék, 1924)
6. Márk Lászlóné (sz.: Márk Mária, Méhkerék, 1931)
7. Netye Mihályné (sz.: Petrusán Mária, Méhkerék, 1925)
8. N. N. (sz.: Méhkerék, 1922)
9. Netye Mihály (sz.: Méhkerék, 1923)

## Jegyzetek

1. Béres András: A méhkeréki táncház (Ethnográfia, 1981. 1-2. sz.)
2. Emilia Martin: Jocul la românii din Micherechi (IZVORUL, 1984/2.)
3. Az eredeti szövegek román nyelven hangzottak el, a fordításokat a szerző végezte el. A zárójeles szám az adatközlő sorszámát jelöli.
4. Timár Sándor. Az eleki román táncokról (Sokszínű hagyományainkból, Népművelési Propaganda Iroda, 1973)
5. Gyalog László: Táncalkalmak Pusztatöltekén (Szakdolgozat-részletek, IZVORUL, 1992)
6. Az adatközlők 1938 és 1949 között jártak a joc-ba.
7. Mint 1.
8. A rövidítések az anonimitás megőrzése végett történtek, az adatközlők kérésére.
9. Ez nem bukást jelentett, hanem a hat elemi elvégzése után még kötelező évismétlést. Helyi szóhasználat "repetetje".
10. Ezt az állítását frásban is megerősíti a gyermekeinek teleírt két emlékfüzetben.
11. Az eredetiben "șinglitură"-nak nevezett díszítési módot nem ismerem, így a magyar megfelelőjét sem; talán "slingelt szoknya".
12. A szerető ("drăguț – drăguță") fogalmát a régi, eredeti tartalommal kell érteni.
13. Értsd: monogram.



14. "Îi dă măritat" = férjhez való = házasságra érett leány; "Îi dă-nsurat" = nősülni való = nősülésre érett legény.
- 14a. Tanulmányában a szerző tudatosan nem tért ki a táncba kérés és a tánckezdés fontos érintkezésponjtjára, holott ez jellegzetes, talán unikumértékű mozzanat a méhkeréki tánc kultúrában. A táncba hívott lány ugyanis, amikor odament a legények sorához, mielőtt összefogózott volna partnerével, mindig fordult egyet a saját tengelye körül. Csak ezután fogóztak össze és kezdték a táncot. – A szerző természetesen kutatta ezt a témát, s adatközlői megerősítették, hogy minden tánc ciklus nyitó táncát a lányok ezzel a forgással kezdték, s mindig csak egyet fordultak. A kérdésre azonban, hogy miért is történt ez, többnyire azt a választ kapta, hogy "ez volt a szokás". Vagyis a forgás célját, jelentését a szerző még kutatandónak tekinti. – A szerk. megjegyzése.
15. Mint 8.
16. A 2. sz. alatt jelzett dolgozatban a szerző, tévesen, "demokratikusan megválasztott kezesekről" tesz említést.
17. Nyelucz József, híres helyi cigányprímás ragadványneve.
18. Mint 4.
19. *Hocopán Sándor*: A méhkeréki táncrigmusokról (Táncművészeti Értesítő, 1971/1. Bp.)
20. Mint 8.
21. Értsd: A Rákóczi-induló népies elnevezése.
22. Magyar néprajz VI. (Akadémiai Kiadó, Bp. 1990)
23. *On Vlădatoiu*. Etnografia românească, (Ed. Științifică, București, 1973)
24. Mint 22.

# Táncalkalmak Gyimesben

A Gyimesvölgye a Keleti-Kárpátok vízválasztóján túl, a Tatros felső folyásánál terül el, mintegy harminc km hosszúságban. E kis tájat Csík felől országúton és vasúton – amely már a múlt században megépült – lehet megközelíteni. Ezen a reliktumterületen kb. 15000 katolikus csángó magyar él három községben (ide értve a Tatrosba futó patakok mentét, pl. Bodorszer, Borospataka, Ciherekpataka stb.), amelyek közül kettő, Gyimesfelsőlók és Gyimesközéplók ma Hargita megyéhez tartozik, egy pedig, Gyimesbükk Bákó megyéhez. A csíkiak *Csánglián*ak nevezték, de előfordult a *Patakország*<sup>1</sup> megnevezés is.

A gyimesi csángók gazdag hagyományvilága közös gyökerű a csíki széke-lyekével, de itt archaikusabb formában maradt fenn a legutóbbi időkig. Érvényes ez – hogy csak néhányat említsünk – a néphite<sup>2</sup>, a népdalszövegekre<sup>3</sup>, az előadásmódra, valamint a *mozsikásból* és a *gardonyosból* álló zenekarra<sup>4</sup>, továbbá a táncok és a táncalkalmak nagy számára egyaránt<sup>5</sup>. A hagyományos táncokat ma már csak a kb. 40 éven felüliek ismerik, de közülük is csak kicsiny hányad járja, minthogy a táncalkalmak száma nagyon megcsappant és a hagyományos összetételű zenekarokat alig foglalkoztatják.

A szöveges gyűjtés anyagát a következő témakörök szerint látszott legcélszerűbbnek csoportosítani: I. Táncalkalmak; II. A tánchoz kötődő regulák, szokások.

## I. Táncalkalmak

A gyimesiek táncszeretetét az egyik adatközlő így érzékeltette: *A csángó minden alkalmat megfog, hogy rúghasson a fenekéhez*<sup>6</sup>. Ma is előfordul, ha iskolás leányok várják a buszt, beszélgetnek, majd *összeszőknek* és egyet *sirülnek*<sup>7</sup>.

A szétszórt településrészekben élő fiatalok, de az idősebbek számára is a táncolás öröme kívül az együttlét igénye hozta létre ezeket a közösségi alkalmakat. Ezek a *tánc*, a *bál* és a *lakodalom* voltak, igen jelentős vonzerővel. *Egész héten egyedül voltam a kalibánál. Istenem, hogy vártam a vasárnapot, hogy mehessek a táncba. Még álmomban es ezt láttam*<sup>8</sup>.

A táncnak test- és lélekformáló ereje egyaránt van. Amikor a nagyobb testvér, az anya vagy a nanyó (nagyamama) végignézték a legkisebbek táncát, ilyen tanácsokkal látták el őket. *Ne görbülj úgy meg! Nyúlj ki! Emeld fel a fejedet! Mit kótoatsz a fejeddel?!* Mindezt addig, mígnem a közösség által helyesnek tartott testtartást és táncolási módot meg nem tanulták. A lelkiekről pedig elég talán annyi, hogy ha egy jó primás húzni kezdte a táncban a lassú magyarost, minden elnémult, vége lett a visításnak, helytelenkedésnek, átszellemülve hallgatták-táncolták-énekelték:

*Édesanyám csak azért fáj a szívem,*

*Árva voltam s méges felnővekedtem.*

*Úgy nőtem fel, mint erdőben a sok fa,*

*Vót szeretőm, bár sohase lett vóna.*



Az ilyen dallamok és szövegek végigéneklése és táncolása felért egy zeneórával. A szövegekben ki-ki megtalálhatta a magára is érvényes mondanivalót (árvaság, tiltott szerelem, hűtlenség stb.)<sup>9</sup>.

## a) Tánctanulás és a gyermekek táncalkalmai

A gyermekek először a szemükkel tanultak táncolni. *Csak nézte, nézte, s aki ujan, a meg es tanulta.*<sup>10</sup> Volt is mit nézzenek, hiszen a gyimesi gyermek részt vett a családi mulatságokban, lakodalmakban, és az éjszakába nyúló táncoknak is aktív részese volt. A táncban *összerakták* őket, kezdetben ügyetlenül tipegtek-topogtak a szülők mulatságára, később pedig egy *szegeletben* magukban is táncolhattak. A nagyobb ünnepeken rendezett *bálokban, fogadott táncokban* a gyermekeknek adtak egy nótát, a következő módon: egy rendező bejelentette, hogy: *A következő tánc a gyermekeké, a tánc után a gyermekek el kell hagyniuk a helyiséget.*

A táncos mozdulatokat ünnepnapokon egy-egy kertben, vagy hétköznap az iskolában is gyakorolták az énekes-táncos gyermekjátékok során. Gyimesben igen sok gyermekjáték ismeretes, ezeknek mintegy 15-20%-a tartozik az énekes-táncos gyermekjátékok kategóriájába. Továbbbéltesük érdekében az iskolában évente egyszer gyermekjátéknapot szerveznek.

A 14-15 éves *cefreányok* – ahogy itt hívják őket – már eljártak a nagyobb legények mulatságaira is. A fiúk 16-17 éves korukig *kölyökleányok*, legújabbban abban az évben szentelődnek legénnyé, amikor besorozzák őket.

A gyermekek által szervezett és rendezett táncalkalmak – ahol sok esetben a zenész is gyermek volt – a következők voltak:

*Serketánc.* A gyermekek nyáron egy nagyobb csűrben gyűltek össze, esetleg az udvaron, télen egy már elhagyott házban táncoltak. Azért serketánc, mert a legkisebbeket itt *serkének* nevezik. A valamivel idősebbek közül legfőljebb egy-két gyermek anyja volt ott, mások nem zavartak. A táncrepertoár attól függött, hogy a zenész mit ismert a táncdallamkészletből. Rendszerint a következő táncok fordultak elő: régi hejsza, lassú magyaros, sebes magyaros, és esetleg a németes. (A többi táncot csak idősebb korokban tanulták meg.)

Régebben, ha nem volt hegedű, citerával, furulyával vagy nyírfakéreggel<sup>11</sup> szolgáltaták a zenét. A hatvanas évektől előfordult a *szájmoszika* (szájharmonika) és a tangóharmonika használata is tánc kíséret zeneszerszámként. A gyermekekből álló rendezőség – akár a felnőtteknél – gondoskodott a tánc megszervezéséről, a rendről és pénzt gyűjtött (kalapba) a zenésznek. Esetenként 1-2 nagyobb testvér vagy fiatal szülő is besegített a szervezésbe.

A *gyermeklakodalom* a hatvanas évek közepéig rendszeres és vasárnaponként előforduló táncalkalom volt. Hasonlított a felnőttek lakodalmához, azzal a különbséggel, hogy nem két helyen folyt a mulatság, és nem volt ajándékszedő tánc. A gyermeklakodalmat ugyancsak egy csűrben vagy elhagyott házban tartották. Rendszerint a zenész is a gyermekek sorából került ki (*citerán* vagy *moszikán*, ha már tudott valamennyire hegedűlni), de néha nagyobbakat is megfogadtak. A gyermekek igyekeztek a

lakodalom teljes ceremóniáját utánozni. Kiosztották maguk között a szerepeket: volt *vőlegény, hazai*<sup>12</sup>, *nyoszolyók, vőfély és gazda*. (A hazai *rakott* volt, vagyis színes pántlikákkal gazdagon volt díszítve a feje, a nyoszolyók koszorút viseltek, a vőfélyeknek vőfélypalcájuk is volt, szépen feldíszítve.) A "gazda" és a "vőfély" nem ismerte ugyan egész pontosan a teljes lakodalmi szövegművet, de annyit elloptak a nagyok mondókáiból, hogy nekik elég legyen.

Ezekre az alkalmakra a régies viseletbe, csángós gúnyába öltöztek<sup>13</sup>. A nézősereg főleg vénasszonyokból, a szülőkből és más hozzátartozókból állt össze. A fiúk kulacsot vittek magukkal, ebben rendszerint cukros víz volt.

A gyermeklakodalom legfontosabb indítéka a szerepjátszás és a tánc volt. Előfordult, hogy egy-egy legényke, ha jól játszotta a szerepét, 3-4-szer is volt vőlegény. Annyit *vótam vőlegény, amíg ki nem nőttem*<sup>14</sup>. A szerepjáték kiterjedt a főzésre és étkezésre is: ha valahol egy kalibánál csináltak gyermeklakodalmat, megtörtént, hogy agyaglevest főztek. De *vót úgy, hogy anyámék megengedték – s mű má nagyobbacska cefrék vótunk – s rendes süteményt süttünk, ujan, amilyent tudunk. Eccer szegény anyámnak – az Isten bódogítsa – mind elprédáltuk a zsírját*<sup>15</sup>.

A gyermeklakodalom tánckészletét a *lassú magyaros, a sebes magyaros*, a (régi) *hejsza* és a németes alkották.

*A fontos a táncolás s az éneklés volt. Én es sokat mozsikáltam, ma es tudok. A gyermeklakodalomba pityókát perceltünk a fűtőre, a kemencébe, s a vót a palacsinta. De ott sokat énekeltünk s táncoltunk. Még most es tudom, amit ott tanultam meg:*

*Este vagyon, este vagyon,  
A szeretőm messze vagyon.  
Vaj nem jöhet, vaj nem lehet,  
Inkább hiszem, hogy nem szeret.*

*S aszonygya, hogy:*

*Úgy búsulok, majd meghalok,  
S mégis jókedvet mutatok.  
Mégis jókedvet mutatok,  
Meg ne tudják, hogy búsulok.*

*Ezeket mind ott tanultam. Ingem táncolni édesapám tanyított, erőst jó táncos vót. Vót neki egy kifaragott nyírfakérge, azt befogta a szájába s avval zenélt. Erőst szépen szólt. Abban az időben sokkal több táncot tudtak. Ma má nem csinálnak se gyereklakodalmat, se kosaras bált, nem es tudnak ezek a mai fiatalok olyant táncolni, mind mű*<sup>16</sup>.

*Ha nem vót zenész, akkor egy gyermek vett két fát, s úgy csinált, mintha mozsikálna, mű énekeltünk s arra táncoltunk, fő volt a tánc*<sup>17</sup>.

*Végig utányoztuk a nagyokat. Érdekes vót, mintha ma es látnám, amikor vége lett a lakodalomnak, münköt is kikísért a mozsikás, mind a nagyokat. Mű énekeltünk, dőlledeztünk, táncoltunk*<sup>18</sup>.

Az utolsó gyermeklakodalmat Gyimesközépleken 1981-ben tartották. Megszervezésekor már szükség volt a helyi születésű pedagógusok inspiratív közreműködésére is.

A *kosaras bál* a gyermekek részére is évente ismétlődő táncalkalom volt.



Rendszerint húshagyó kedd estéjén rendezte meg két-három ügyesebb gyermek, általában szülői segítséggel. Éjfél körül, vagy inkább éjfél után fejezték be. Egy szer, vagy egy patak gyermekei gyűltek össze ilyen alkalommal egy táncháznak kibérelt, jószívű öregek lakta vagy már elhagyott házban.

*Cigánybál.* A gyermekeknek tartott cigánybálra<sup>19</sup> következőképpen emlékeztek vissza: *Külön bál vót gyermekkoromban a cigányoknak. Eccer ők erőst tudak táncolni. Úgy mondtuk, megyünk a "pirivégybe". Mindenki eljöhetett, de csak ők táncoltak az elején. Később mind összevegyűltünk. Ma nincs ilyen bál, nem tudok róla.*

*Egyéb táncalkalmak.* Az általános iskola nyolcadik osztályát elvégzett gyermekek hagyományosan táncot rendeznek, ezt *búcsúbálnak* nevezik. Erre a célra egy nagyobb szobát kibérelnek, s ide sem szülő, sem tanár nem jöhet. A zenészt is ők fogadják meg. A 80-as évek elejéig Pulika János, Halmágyi Mihály, Zerkula János *mozsikáltak*, ma már legtöbbször magnetofonzenére táncolnak.

Az utóbbi húsz évben honosodott meg a végzős *nyolcadikosok és tizedikesek bálja*. Az előzővel szemben annyi a különbség, hogy egy-két tevékenyebb szülő felügyelete mellett reggelig is táncolhatnak.

Az iskolákban viszonylag újabb táncalkalom a *teadélután*. Minden osztály rendezhet havonta egy teadélutánt. Ha a pedagógus olyan, a hagyományos táncok viszsztatululására is sor kerül.

A gyermekek jelentős részének minden évben ismétlődő táncalkalmat jelent a karácsony esti énekléskor minden háznál eltáncolt *zsuka*<sup>20</sup>.

A betlehemes játékban is volt táncbetét. "A betlehemesek tánca a balkáni eredetű táncokhoz hasonlított, körbeálltak, csak nem fogóztak össze. Botjaikat ritmikusan a földhöz verték, körbe jártak és egyúttal mindenki saját tengelye körül is forgott. A furulyás szöveg nélküli hejszát vagy más régi táncdallamot fűjt, közben ő is medvetáncszerű mozgásokat végzett. Ezek a pásztortáncok igen régiesek, sok mozgáselemben hasonlítanak az afrikai harci táncokhoz. Csoszogó jellegű tánc. Úgy mozogtak, mintha földhöz ragadva kerekeken gördültek volna. A körbejárás közben fejüket lehajtják, majd mintegy jelre, egyszerre dacosan felkapják."<sup>21</sup>

## **b) Házasulatlan fiatalok és felnőttek táncalkalmai**

*Fonó*<sup>22</sup>. Bármelyik hétköznapi estéjén megszervezhették. Egy falurész vagy szer leányai szervezték ott, ahol nagyobb ház, azaz szoba volt és szívesen látták a fiatalokat.

A leányok érkeztek először – kenderrel, lennel vagy szösszel, mikor minek volt itt az ideje – felkészített guzsalyakkal, ilyenkor ugyanis mindenki a sajátját fonta. Majd odagyülekeztek a legények is. Közösén énekeltek, játszottak, majd előkerült egy hegedű, furulya vagy esetleg egy citera és elkezdtek táncolni. Ilyenkor félrerakták a székeket és a guzsalyakat. A leggyakrabban előforduló táncok: *lassú magyaros, sebes magyaros, hejsza, valamint ritkábban a németes*.

Napjainkra a fonó mint táncalkalom megszűnt. A fiatalok ingázva járnak dolgozni, hazaérkezésük után nincs már sem kedvük, sem energiájuk játékra vagy táncra.

*Havasi kalibás tánc vagy havasi gyűlés*<sup>23</sup>. Nyár elején a gyimesi csángók kiköl-

töznek marháikkal együtt a *szállásra* a kalibához, amely valamelyik patak *fejénél*<sup>24</sup> vagy a hegyen van. Nyáron unatkoztak itt a fiatalok, ezért főleg ünnepnapok délutánján vagy estefelé, *pornyálás*<sup>25</sup> után játszottak vagy táncoltak. Általában furulya, citera vagy nyírfakéreg volt a zeneszerszám, de előfordult a hegedű is. Egymást úgy értesítették, hogy *áthuhejtoztak* vagy *hűdintettek*<sup>26</sup> egyik kalibától a másikhoz, egyik hegyről a másikra. Szent János és Szent Péter napján mindig szerveztek táncot. A 60-as évek végén ezek a táncalkalmak is elmaradtak.

A *kalákatáncok* gyakori, napjainkig előforduló táncalkalmak. Általában kölcsönösségen alapulnak, de előfordulnak az ún. *lopókalákák* is, amelyeket olyan valaki rendez, aki valamiben hiányt szenved, és a zene-tánc fejében így gyűjti be a számára szükséges anyagokat. Hasonló a munkáskalákák mechanizmusa is, amikor valaki mások élönmunkájára van rászorulva. A kalákamunkát este követte a *kalákatánc*. Aki nem vett részt a munkában, vagy a lopókalákatáncra nem vitt semmit, az pénzzel válthatta meg a részvétel jogát. A zenészt az a gazda fogadta meg, aki a kalákát szervezte.

Erre a táncalkalomra is egy patak vagy egy szer fiataljai gyűltek össze. Éjfél után 2 vagy 3 óráig is eltarthatott. Rendszerint őszi évszakban és keddi vagy csütörtöki napokon tartották. A zeneszolgáltatást nem mindig a legjobb zenészek biztosították. Kerültek csángó, azaz nem cigány hegedűsök, akik kevesebb pénzért is vállalták. A hírverés a személyes meghíváson kívül úgy is történhetett, hogy az előző kalákatáncban egy megbízott leállította a muzsikálást és kihirdette pl. a következőt: *Aki csütörtökön táncot akar keresni, az Ugrán a Gyurka Józsi vén házába keresse, Tulik Jánosnak lesz ganyézó kalákája!*

A *lopókalákák* fajtái a következők voltak: *pityókalopó*, *szöszlopó*, *kenderlopó*, valamint *gyapjúlopó*. Az idősebbek emlékeztek még *sajtlopó* és *boronalopó* kalákára is. Akinek az előbbi termékekben hiánya volt, az zenészt fogadott és meghirdette a kalákát. Amikor kedd vagy csütörtök este *beállt a tánc*, akkor a fiatalok, de gyakran a házasok is vittek magukkal 5-6 kg burgonyát vagy egy guzsalyra való szösz, kendert vagy gyapjút, és megérkezéskor átadták a háziaknak.

A gyimesközéploki zenészeknek öszönként évente visszatérő, rendszeres bevételi forrást jelentett, hogy *lopókalákát* hirdettek és ők maguk muzsikáltak.

*Munkáskalákák* a következők voltak: *ganyézó*, *fonó*, *tapasztó*, *szénahozó*, *építő*, *fahordó*, *tiloló*, *szapuló*, *kaszáló*, *johóteleltető*. Ezek közül csak a ganyézó és esetleg a fonókaláka után csináltak táncot.

A ganyézó és a *pityókalopó* kalákatáncokat kivéve a kalákatáncok az 1970-es évek elején megszűntek. A munkáskalákák megmaradtak napjainkra is, de táncalkalom nélkül.

A *fogadott táncok* gyakran előforduló táncalkalmak, még napjainkban is sor kerülhet rájuk. A bennük való részvétel köre elvileg az egész falura kiterjedt és kiterjed. A fogadott táncokat szombaton, vasárnap vagy más ünnepnapon rendezik. Gyimesközéplokön előfordult, hogy 2-3 helyen is volt egyidejűleg fogadott tánc. A rendezők vigyáztak arra, hogy a részvételi kört tekintve ne zavarják egymást.

Az 50-es évek végéig a farsang végi tánc vasárnap délután kezdődött és hamvazó szerda reggeléig tartott.



A fogadott táncok vasárnap délutáni része komoly társadalmi eseménynek számított a falu életében. A színhely a szokásos helyszínnek valamelyike volt.

A régi vasárnapokra így emlékezett vissza az egyik adatközlő: *Elementünk a templomba vasárnap. Kicsi, nagy. Elig vártuk, hogy vége legyen a misének, mert a templom alatt*<sup>27</sup>, *amikor kiharangoztak, akkor má várt az öreg Pulika s kezdte húzni. Akkor felvonultunk a táncházba. Oda jöhetett öreg es, fiatal es. A vénasszonyok körbeültek s itilkeztek*<sup>28</sup>. *Akkor úgy sorba végighúzták a táncokat. lassú magyaros, sebes magyaros, csoszogtatós, németes, porka stb. S eccer a vége felé elhúzták az aprókat es. Akkor több táncot tudtunk. A jó táncost megbecsülték. Ma ezek a fiatalok csak riszitelnek.*<sup>29</sup>

Nyári időszakban szombaton este ritkábban, vasárnap délután és este gyakoribb volt a *fogadott tánc*. Mostanában a nyári időszakban viszonylag gyakoribb a csak vasárnap este tartott fogadott tánc.

A legnagyobb fogadott táncot Gyimesközépleken a Mária-Magdolna védőszent tiszteletére tartott búcsú napján<sup>30</sup> rendezik. Ilyenkor az egész Gyimesvölgye fiatalsága odasereglik. Házasemberek ritkán mennek ebbe a táncba, inkább *megyéznek* valamelyik ismerősüknél. A menyecskék és a vénasszonyok vesznek inkább részt – igaz, csak nézőként – és kibeszélgetik magukat.

E táncalkalmak a *fogadott tánc* elnevezést a *zenészfogadóról*<sup>31</sup> kapták, akik rendezik a táncot. Négyen-öten vannak, a többiektől karszalaggal különböztetik meg magukat, ők fogadják meg a zenészeket, gondoskodnak a tánchelyről, valamint felügyelnek a rendre.

Az 50-es évek végén minden községnek építettek egy-két kultúrházat<sup>32</sup>. Gyimesközépleken hármat is, tekintettel a falu hosszúságára. Amióta ezek elkészültek, a fogadott táncok színhelye a *kurtuj*. A belépődíjat régebben a rendezők által megbízott két fiatal, a kurtujok felépülte óta a kultúrház igazgatója szedi. A leányok mindig kevesebbet fizettek a legényeknél. Némi arányeltolódással ugyan, de ez ma is így van<sup>33</sup>.

Szinte a település egészére érvényes, hogy a 60-as, 70-es évek folyamán eltűnedezték azok az öreg házak és nagy csűrök, amelyek korábban tánchelyül szolgáltak. Napjainkban már csak az ajándéktáncot tartják csűrben vagy a szabad ég alatt.

A 60-as években az esti fogadott táncok reggelig is eltartottak. Mostanában éjfél után 2-3 óra körül vége szakad ezeknek a táncoknak, a leányok és a legények ezután hazafelé menet rá-rázendítenek egy-egy énekre.

Régebben fontosnak tartották – elsősorban a szülők –, hogy a vasárnap délutáni táncból a leányok még "napszentület" előtt hazaérjenek. Ha nem így történt, sokszor még a nagyleányok is kikaptak. Ha este folyt tovább a tánc, akkor – ha nem lakott nagyon messze a leány – visszaengedték.

A vasárnapi fogadott táncokat is úgy *kiájtották* ki egy előző táncban. Ma csak meghívót írnak, s a *kurtuj* elé kiteszik. A meghívót leggyakrabban az egyik rendező írja egy "ficujkára"<sup>34</sup>.

A fogadott táncokra a legjobb zenészeket<sup>35</sup> fogadták meg muzsikálni. A zenekar a 70-es évek végéig a hagyományos muzsikás és gardonos hangszerkettősből állt. A gardonos rendszerint a prímás felesége vagy leánytestvére volt.

Napjainkban a "modern" zenekarok teljesen más (fúvós, pengetős, dobos, harmonikás stb.) összeállításban játszanak. Zenei előképzettségük – sőt néha még zenei hallásuk is – hiányzik. Ezek a rendszerint ún. "modern" – többtagú és *falcs* – zenekarok a hagyományos tánczenei repertoárnak csak igen kis részét ismerik, következésképpen ezzel a repertoár is alaposan megváltozott. Jó, ha a hagyományos táncok kíséretéül szolgáló dallamok közül egyet-egyet ismernek.

A *bál* régebben ugyancsak gyakori táncalkalom volt. A bálakat két nagy csoportra oszthatjuk: 1. Szabad bálók, 2. Hívogatós bálók.

*Szabad bálók.* Gyimesben az öregek bálnak hívták a nagy ünnepek másodnapján rendezett fogadott táncot is, különösen az estit. Ilyet egyet szerveztek, valahol a falu közepe táján. Húsvétkor, karácsonykor vagy újévkor előfordultak színdarabos bálók, ahol a színdarab után bárki részt vehetett a táncmulatságon.

A *tűzoltóbálakat* ősszel rendezték a tűzoltók. A tűzoltók fogadták meg a zenészeket, a bál bevételét felszerelések vásárlására fordították. Ezen is bárki részt vehetett. A bál hírverése előzetes hirdetéssel és/vagy kiplakátozással történt.

*Hívogatós bálók.* A hívogatós bálókra akárki nem mehetett. A szatmári *bilétes bálókhoz* hasonlóan<sup>36</sup> egy cédulával értesítették a rokonság, vagy lakóhely (egy patak vagy egy szer) szerint meghívottakat. Legtöbbször házaspárok közül kerültek ki a résztvevők. A részvételi kör tehát kisebb, a hangulat intímebb volt ezeken a hívogatós bálokon<sup>37</sup>.

A következőképpen beszélték el egy ilyen bál 1930-as évekbeli megszervezését: *Esszetársult 2-3 házaseMBER, megfogadták a mozsikást, beszéltek a korcsmárossal és átolvettek egy hordó bort, vaj a korcsmáros árulta ki. Régebb a bort Szépvízárról szereztek bé, az örmény kereskedőktől. Az ötvenes évektől a Regátból, (vagy) Moldvából hozzák a bort. Ezekbe a bálókba csak az mehetett, akit híttak. Esetleg bétalált egy-egy részeg hívatlan, de nem nézték jó szemmel. Münköt gyermekeket es régebb vittek s ott elfityegtünk a nagyok közt. Ezeket olyan nagy vén házakba rendezték. Akkor vótak olyan nagy házak (szobák), s nem fétették ujan erőst a lakást, mint ma<sup>38</sup>.*

A hívogatós bálók az 1970-es évek folyamán szűntek meg.

A *kosaras bál* a hívogatós bálók egyik változata. Erre mindenki hozott magával kenyeret, kolbászt, oldalast, süteményt stb. Ezeket kirakták az asztalra, ettek-ittak, egymást kínálgatták. Egyik szobában a megterített asztalok voltak, a másik szobában táncoltak. Gyakran lakodalomszerű hangulat alakult ki. Ezek a bálók a közösség együtvé tartozását is kifejezték, az együttlét volt a fontos és a közös éneklés.

A *házaseMBERbál* is a hívogatós bálók közé tartozott. Házasulatlanok nem vehettek részt. Rendszerint ennél is egy patakra vagy szerre terjedt ki a résztvevők köre. Legtöbbször farsang idején tartották, egy vagy két alkalommal. Zenészfogadás, szervezés és táncrend tekintetében azonos a többi hívogatós bállal.

A *regutabál* ma is az a táncalkalom, amikor a katonasághoz bevonuló legény szülei fogadják meg a muzsikást. Az egyik szobában asztalt terítenek, a másik tánc helyül szolgál. Régebben a legény hívta meg a vendégeket. Ma a szomszédok, keresztszülők, rokonok, legény- és leánybarátok hívogatás nélkül is összegyűlnek. Itt énekelnek, esznek-isznak, táncolnak, majd egy jól beszélő ember bejelenti, hogy aki



úgy gondolja, *felsegítheti* a bevonulót. Erre a felhívásra rendszerint fizetnek is a résztvevők 150–300 lej körüli összeget. Kb. az 1950-es évek végéig viszonylag többet, mert a bevonuló gyakran már házasember volt. Ha a tényleges bevonulás előestéjén van a bál, reggel a vonatig vagy az autóbuszig *késérik a regutát*, általában zeneszóval és énekkel. Az állomáson is táncolnak és énekelnek a vonat megérkezéséig. Rendszerint lefizetik a mozdonyvezetőt, és addig sípol a mozdony, amíg el nem hagyja a falu határát.

Újabban – amióta nemcsak ősszel van bevonulás – még böjt ideje alatt is megtartják a regutabált, ha az időpont úgy kívánja.

*Szüreti bál.* Gyimesben nincs ugyan szőlő, de szüreti bálát minden októberben tartanak egy vasárnapi napon. Azok szervezik, akiket abban az évben soroznak be. A századforduló körül uniformizálódott lebonyolítási formához igazodnak itt is, kiosztják egymás között a funkciókat (bíró, csőszök stb). Szőlőt vásárolnak, ezt koszorúba kötve fölaggatják a kultúrházban. A bál végén a koszorúkat kisorsolják. Italt is a fiatalok vásárolnak, ők is árusítják ki.

A szüreti bál reggelén a csőszleányok és a csőszlegények régies ünneplőbe öltöznek. A legények feldíszített lovasfogatokat állítanak össze, és a kocsisor az ünneplőbe öltözött fiatalokkal zeneszó kíséretében végigjárja a falut, esetleg a szomszéd falvak közül is néhányat. Általában 2-4 órát fordítanak erre a hírverésre.

A bál este 7 óra körül kezdődik és reggelig tart. Az első nóta mindig a csőszöké.

A szüreti bál elsősorban a fiatalok táncalkalma, de más korosztálybeliek is részt vehetnek, táncolhatnak is.

Az 1960-as évek óta a rendezők utómulatságot, *visszahívást* is tartanak másnap, vagy kedden este. Ekkor kifizetik a zenészt, megosztznak a jövedelmen, rendbe teszik a helyiséget és még 2-3 órát táncolnak.

*Radina.* Ez a román eredetű szó elsősorban "komatál" jelentésű, de van *mulat-ság* jelentése is. Rendszerint a keresztelő napján, szombaton tartják. A templombéli keresztelő után este a komák, testvérek összegyűlnek és vasárnap délig táncolnak, énekelnek. A zenészt a komák fogadják és fizetik. Besegítenek még azzal is, hogy tyúkot, lisztet, süteményt, a férfiak pedig 4-5 liter bort visznek. Az étrend is, a táncrend is hasonló a lakodaloméhoz.

Néha megtörténik, hogy összebeszélnek és egyszerre tart 20-30 koma is keresztelőt.

A *lakodalom* az egyetlen olyan táncalkalom, ahol szinte napjainkig mind a 35 tánc előfordulhat<sup>39</sup>. Vasárnap az esküvő után két helyen is elkezdődik a tánc. A leányos háznál folyó táncot ajándéktáncnak nevezik. Itt a leány szomszédai, rokonai, legény- és leányismerősei táncolnak és ajándékaikkal segítik a menyasszonyt. A legényes háznál 11 óra körül kezdődik el a tánc. Itt addig táncolnak, amíg a lakodalmas menet el nem indul a násznagyhoz ebédre. (Az ajándéktáncban és a legényes háznál is lassú és sebes magyarost, csoszogtatót, csárdást, németest és régi héjszát táncolhatnak. A 70-es évek előtt eljárták az aprókat is.) Útközben is táncolhatnak a Rákóczi-induló vagy más mars helyi dallamváltozatára. Amikor a hazaihoz<sup>40</sup> megérkeznek, két helyen is folyik a tánc, mert a leány muzsikása bent húzza, a vőlegényé pedig kint. Az ajándéktánc szürkületig

is eltart, ezzel egyidejűleg sokan táncolnak addig, ameddig kikérik és kiadják a menyasszonyt. Ezután a násznép elindul vissza a vőlegényes ház felé. A nyoszolyók és hegyes nyelvű menyecskék végig *ujjgatatnak* mindaddig, amíg a vőlegény szüleinek *békőszöntik* a menyasszonyt. Közben a vőfélyek kulacsokból pálinkát kínálnak. Itt ezután másnap délig is folyhat a tánc.

A bálók tánckészlete többé-kevésbé hasonlított a lakodaloméhoz: lassú magyaros, sebes magyaros, németes, porka, csoszogtató, (régi) hejsza – ez utóbbi biztosan többször is –, lassú és sebes csárdás, majd éjfél után került sor a kettős jártatójára és sírülőjére, valamint a körtáncokra és az aprókra. Ezek a táncok az 1960-as évek elején minden lakodalomban és bálban használatosak voltak, ismeretük általános volt.

A bálak táncszüneteiben a közös éneklés alatt a muzsikás asztaltól asztalig járt és szórakoztatta a résztvevőket.

A tánc céljára szolgáló szobában a zenészeket rendszerint két mosószelek felhasználásával összeállított állványra ültették. Így a táncosok feje fölé, kb. 1 m-rel magasabbra került a hegedű. A szabadon maradt légtérben így jobban hallatszottak a hangszerek, de ez a távolság védte is a hangszereket.

Gyakran előfordult ugyanis, hogy a muzsikás előtt *esszekaptak*, összevesztek a már kissé kapatos táncosok. Az esszekapás oka többnyire, ha pl. nem győzte valaki kivárni, amíg sorra került volna annak rendje-módja szerint a muzsikás előtt, és megelőzte az előtte álló párt vagy párokat. Vagy az előbbi eset fordítottja, amikor valaki a mögötte állók szerint túl sokáig *ropogtatott*<sup>41</sup> a muzsikás előtt, esetleg *megettadta* a nótát. Ilyenkor a sorukra várók közbekiáltottak, hogy *nemcsak a tejéd a muzsikás!* (A páros táncok alatt a párok *kertelnek*, vagyis sorban állnak és várják, hogy a muzsikás előtt kitáncolhassák magukat. Amikor odajutnak, a férfi egyedül, vagy fél kézzel partnere vállára támaszkodva ropogtat, figurázik vagy csapásol. Ezután a férfi *sírül* hármat a párjával.) Oka lehetett korábbi harag, pl. amiatt, ha egy leánynya két legény vetett szemet, s végül többszöri, mondhatni rendszeresen visszatérő ok volt a *hejsza* vezetése körüli rivalizálás. Az 1960-as években emiatt hatóságilag be is tiltották a héjsza muzsikálását.

## II. A tánchoz kötődő regulák, szokások

Évszázadokon keresztül a tánc volt a legfontosabb szórakozási és közösségi alkalom. A párválasztásban is jelentős szerepet játszott és – mint láttuk – a másnak végzett munka végén is a megköszönés egyik formája volt. Például a héjszák és körtáncok adta összetartozás-érzés és kollektív erő, mással nem helyettesíthető közösségi élményt nyújt. Ezeken a táncalkalmakon a társadalmi különbségek sem érvényesültek olyan erősen, mint a hétköznapiakon. A közösségbe való belenevelődésnek igen fontos, mondhatni intézményes formái voltak ezek a táncalkalmak. Az egyén szempontjából a közösségbe való betagozódás iskoláját jelentették. (A muzsikás előtti sorbanállást pl. nem szegte meg józan ember.)

Tánc közben igen ritkán fordult elő a lekérés. Ha barátok között mégis előfordult, a következő felszólítás hangzott el: *Add ide, egyet sírüljek*, ezután a muzsikás előtt sírült vele hármat<sup>43</sup>, és utána visszaadta.



Veszélyes volt a leányok részéről visszautasítani a felkérést, ugyanis *kimozsikáltatás* lehetett a vége. A visszautasított legény nóta közben leállította a zenészt, lehívta az ülőről és zeneszó mellett a leányt kézenfogva kivezette a teremből. Ezután viszont megtörténhetett, hogy bosszúból a leány *csurufárával*<sup>43</sup> leöntötte a legényt.

Nézzünk most néhány részletet az adatközlők elbeszéléseiből:

*Ingemet édesapám tanyitott táncolni. Vót neki ujan nyírfakéreg, bévette a szájába s erőst szépen fűtta. A jó táncúnak nagy becsüje volt. Édesapám es szegény legény vót, de erőst jó táncos, s így feszt a nagygazda lányokat táncoltatta. Szüvesen táncoltak vele. Gazdag leányt es vett feleségül. A táncba hívás az úgy vót, hogy amikor megpendítette a mozsikás a húrt, akkor a jó táncú legények, mert azok kezdték a táncot, ujan figurás tánclépésekkel körbementek a terembe, közbe reja-reja néztek a kiszemelt leányra, vagy intettek a fejükkal úgy messzünnet, vagy közel ment s a kezeivel megérintette, vagy azt mondta, hogy: gyere, egyet táncoljunk. Akkor mindenki mehetett a fogadott táncba, s mentek es. Most ujan szertelenek a fiatalok, hogy a házások unják odamenni. Régebb a fiatalabbak táncoltak, legyen az legény vagy házasember, a vénasszonyok körbeültek s itilkeztek. A jó táncúnál má a feje mozgásánál es látszott, hogy jótáncú, nem dőcög, könnyen jár a lába, nem kapkodja a fejét. A zenész es egészen másképpen húzta, amikor egy jótáncú ropogtatott előtte. A leányok inkább táncoltak a jótáncúval. A nehéz táncost megszólták: "Jól küsdessz", "na métt botorkázol?", "mit keresel a pad alatt?". Még azt es mondták: "jaj be nehezen táncol, jaj hogy kénlódik!" A jótáncú úgy táncolt, mint a laptá. Tánc közbe voltak ujanok, hogy végigénekelték a nótát, amit húzott a mozsikás. Szünetben a legények énekelgettek, mások hülni<sup>44</sup> mentek. Nem illett a leányoknak sokat kijárni hülni. Tánc közbe nem illett más párokkal beszélgetni s nem vót szokás elkérni a leányt. Esetleg a mozsikás előtt elkérte egy legény, hogy egyet-kettőt forduljon vele. Hammazó szerdán úgy bévégezték a táncolást, hogy húsvét másodnapjáig nem vót tánc. Bőjtbe nem vót tánc, inkább mindenki otthon ült. A táncfogadó lehetett házasember vaj legény. Vót ujan eset, hogy egy házasember vót a táncfogadó hosszú évekig, s ő es fizette ki a mozsikást. Ijen vót a megállónál Farkas. Má mondtam, hogy intéssel es hitták táncolni a leányt. Na eccer megtörtént, hogy egy fajka leány ült a padon, s a legény amikor intett, két-három leány es szökött eccerre. Ebből született a tréfás párbeszéd:*

– Kata te!

– Én-e te?

– Te-te-te...

*A nóta végivel a legény magához szorítja a leányt s úgy köszöni meg a táncot.*<sup>45</sup>

*Öröm vót nézni a jó táncost. Könnyen táncolt. Egy része csak kénlódott. Ha nem találtak<sup>46</sup>, azt mondták: úgy mozognak, mint a nyist s a vetéllő, sohase eccerre! A táncos es elismerte: na mü aztá' jót küsdöttünk! Régebb vót, akinek saját lassú magyarosa vót. Csak rejanézett a mozsikásra, s az má tudta, mit kell húzni. A mai fiatalok csak rájzák magikat. Nem tudnak annyi táncot, mind mü. Mulatni sem tudnak, egyhamar verekednek.*

*Régebb szokás vót, hogy meg lehetett tódatni a nótát, ha éppen akkor lett vége, amikor valaki a mozsikás elé ért.*<sup>47</sup>

\*

A gyimesi táncok először a Gyöngyösbokréta mozgalom révén kerültek ki a Tatros völgyéből, és válhattak másutt is ismertté. A gyimesközéplokiak népes csoporttal eljutottak Budapestre is 1942-ben. Itt leányrablást és játékokat, valamint néhány táncot mutattak be<sup>48</sup>.

A kisebb-nagyobb megszakításokkal ma is működő együttes az 1960-as években alakult meg sötétpataki fiatalokból és fiatal házasokból. Azóta sok alkalommal mutatták be táncstudásukat mind romániai, mind magyarországi színpadokon.

Végezetül nem tarthatjuk véletlennek, hogy a magyarországi táncházakban is, valamint a színpadi néptáncmozgalomban is számottevő népszerűségnek örvendenek és terjednek a gyimesi táncok.

Félő, hogy mire a helybeli fiatalok következő generációja – a városias életmód csábításának engedve – ráébred kultúrája eredetiségére, egyediségére és gazdagságára, már nem lesz kitől megtanulni.

**Tankó Gyula – Pálffy Gyula**

### **Adatközlők:**

1. Tankó József (Jáni), 75 éves 1990-ben (Sántatelek);
2. Ambrus Fülöp (Hosszú), 83 éves 1991-ben (Hidegség);
3. Molnár Péter (Busulán), 73 éves 1975-ben (Megálló);
4. Galaczi Erzsébet, 61 éves 1991-ben (Ugra);
5. Tankó Katalin (Bitang), 62 éves 1968-ban (Ugra);
6. Molnár Imre. 42 éves 1991-ben (Bükkhavas);
7. Nagy Ibolya, 45 éves 1991-ben (Hidegség);
8. Berszán Guszti, 40 éves 1991-ben (Középlök);
9. Mihók Erzsébet, 85 éves 1991-ben (Borospataka).

### **Jegyzetek:**

1. Szőcs, 1980.
2. Salamon, 1987.
3. Kallós, 1960; Domokos, 1989.
4. Dincsér O. 1943-ban csiki és gyimesi muzsikások egyaránt szerepelnek mint adatközlők.
5. Ehhez l. Kallós-Martin, 1970.
6. Azaz táncolhasson.
7. Párosan forognak.
8. 5. sz. adatközlő (a továbbiakban ak.). Az adatközlők által mondottakat dőlt betűkkel közöljük, a Voigt-Balogh 1974. szerint. A zárójelben található nem kurzív betoldások csupán a megértést könnyítik.
9. Andrásfalvy, 1982.
10. 1. sz. ak.



11. Sárosi, é. n. 72–73.
12. Menyasszony.
13. Kósa–Szántó, 1979.
14. 6. sz. ak.
15. 7. sz. ak.
16. 2. sz. ak.
17. 8. sz. ak.
18. 1. sz. ak.
19. 2. sz. ak.
20. Joaca (éjtsd: zsoaka) a tánc egyik román névváltozata.
21. Tankó Gyula: Jönnék a maszkurák.
22. További névváltozatai: *fonógyűlés* v. *beszélgető*. A székelyeknél ezt sokfelé *guzsalyasnak* hívják. Itt a *guzsalyas* v. *guzsalyaskodás* mást jelent: egyfajta próbaházasság, amikor a legény a szeretőjénél alszik, véle hál. A nagy távolságok miatt udvarlaskor ottmarasztották a legényt, s ha komoly volt a helyzet, a leánnyal hálhatott. Így megismerve egymást – és a vallásosság miatt is – gyakorlatilag ismeretlen fogalom volt a válás.
23. A kalibázásról l. Tankó, 1983.
24. Forrásvidékén.
25. Legeltetés esti fejés után.
26. L. erről Rajeczky, 1980 és MNL 2. 614. hűdítés címszó.
27. A templom ugyanis dombon van.
28. Ítéleztek.
29. 2. sz. ak.
30. Július 22-én.
31. A táncrendezőket Erdély-szerzte *kezes*, vagy *muzsikásfogadó* névvel illetik.
32. A helybeliek ajkán *kurtuj*.
33. Régen a legények 5, a leányok 3, ma 40, illetve 30 lejít fizetnek.
34. Igen gyakran hibás helyesírással.
35. Pulikák, Zerkulák, Halmágyiak, Vándor János vagy Kicsi Karácsony nevezetűek voltak
36. Pl. Pesovár, 1954. 13., 1990 224.; Martin, 1970. 176.
37. Következésképpen a hívogató bálakat nem hirdették ki valamelyik előző táncban, mint ahogy ez jónéhány más táncalkalom esetében előfordult.
38. 2. sz. ak.
39. L. Kallós-Martin, 1970. 232.
40. L. a 12. sz. jegyzetet.
41. Dobogtat vagy figurázik.
42. Forgott vele jobbra, balra, majd ismét jobbra.
43. Folyékony halmazállapotú emberi ürülékkel.
44. Hűsölni.
45. 2. sz. ak.
46. Nem illettek össze.
47. 1. sz. ak.
48. Pálfi, 1970. 148.

## Irodalom:

- Andrásfalvy Bertalan*: A hallgatóság nélküli népköltészet. In: Kriza János és a kortársi eszmeáramlatok (Szerk. Kriza Ildikó). Budapest, 1982.
- Dincser Oszkár*: Két csíki hangszer. *Mozsika és gardon*. A Néprajzi Múzeum Füzetei 7. Budapest, 1943. 88. p.
- Domokos Mária* (szerk.): Tegnap a Gyimesben jártam... Kallós Zoltán és Martin György gyűjtése. Budapest. 1989. 489. p.
- Kallós Zoltán*: Gyimesvölgyi keservesek. *Néprajzi Közlemények*, V. (1960). 1. sz. 1–51.
- Kósa-Szántó Vilma*: Csángó népviselet. In: (Kardalus János szerk.) *Hargita megyei népviselet*. Csíkszereda, 1979.
- Martin György*. Magyar táncfűpusok és táncdialektusok. (I–III. melléklettel.) Budapest, 1970.
- Martin György*: Magyar Táncdialektusok. In: Magyar Néprajz VI. Népzene – néptánc – népi játék. [Gyimesi csángók: 446–448.] (Főszerk. Dömötör Tekla). Budapest, 1990.
- MNL 2.: Magyar Néprajzi Lexikon 2. köt. (Főszerk. Ortutay Gyula). Budapest, 1979.
- Pálfi Csaba*: A Gyöngyösbokréta története. Táncstudományi Tanulmányok 1969–1970. Budapest. 1970.
- Pesovár Ferenc*: Tyukod táncélete és táncai. In: Rábai Miklós: Szatmári táncok. *Néptáncosok Kiskönyvtára* 9–10. 1954.
- Pesovár Ferenc*: A tánc általános alkalmi: 211–226. In: Magyar Néprajz VI. Népzene – néptánc – népi játék. (Főszerk.: Dömötör Tekla). Budapest, 1990.
- Rajeczky Benjamin*: Hűdintés. *Ethnographia* XCI. (1980) 393–396.
- Salamon Anikó*: Gyimesi csángó mondák, ráolvasások, imák. (Sajtó alá rendezte és jegyzetekkel ellátta Mohay Tamás.) Budapest, 1987. 272. p.
- Sárosi Bálint*: Népi hangszereink. Néptáncosok Kiskönyvtára. Budapest, é. n. [1971.]
- Szűcs János*: Adatok a gyimesvölgyi parasztmozgalmak történetéhez. *Acta Hargitensia* I. Hargita Megye Múzeumainak Évkönyve. Csíkszereda, 1980.
- Tankó Gyula*: Jönnék a maszkurák. (Kézirat az MTA Néprajzi Kutató Intézetében).
- Tankó Gyula*. Kalibázás Gyimesben. Művelődés 1983. 8., 31–34.
- Voigt Vilmos–Balogh Lajos*: A népköltési (folklor) alkotások kritikai kiadásának szabályzata. Budapest, 1974. 112. p.



# Egy régies szóalak (fittyent-pittyent) története és elterjedése

Néptáncaink gyakori kísérőjelensége, hogy tánc közben az ujjakkal ritmikusan pattogtatnak. E cselekvést jelölő igék közül egy régies – ma már csak nyelvjárásokban megtalálható – kifejezés történetét, elterjedését és használatát próbálom megvizsgálni a nyelvi és folklorisztikai adatok tükrében. A szónak ez a fajta – morfológikus és funkcionális – megközelítése figyelmünket a nyelvészet és a táncfolklorisztika érintkező területére irányítja.

A hüvelyk- és középső ujj összeszorításának és tenyérbe csattantásának megnevezésére a XVI. századi nyelvemlékek szerint két hangutánzó eredetű igét használtunk. Az 1585-ben megjelent Calepinus-féle többnyelvű szótári<sup>1</sup> a *pattantás*, Szenczi Molnár Albert 1604-es szótára<sup>2</sup> pedig a *fittyentés* szót használja e cselekvés megnevezésére. A későbbi adatok oly nagy számban kerültek elő, és oly széles területről származnak, hogy a két alakot nem lehet regionális variánsnak tekinteni, így a két szó párhuzamos együttélése feltételezhető.

A továbbiakban csak a *fittyent* ige történetét<sup>3</sup> és elterjedését mutatom be. A *fittyent*, ill. ennek regionális változatai, a *füTTYent*, *pittyent* a mai nyelvjárásokban a magyar nyelvterület keleti régiójában fordulnak elő. A *fittyent* alakban az *-n* mozanatos képző, a *fittyetgetben* a *-get* gyakorító képző található meg. A *fitty* korábbi előfordulása ellenére<sup>4</sup> is valószínűleg másodlagos elvonásként jött létre a *fittyent* igéből<sup>5</sup>. A mai köz- és irodalmi nyelvben a *pattantás*, *csettintés* szót használják e cselekvésre, s a régi alak csak a *fittyet vet/hány vkinek, vagy vminek az orra alá* elhomályosult jelentéstartalmú szólásban maradt meg, amit meg kell különböztetni a rá se *füTTYent* szólástól, mert az a német nyelvből átvett *pfeifen darauf* tükörfordítása<sup>6</sup>.

A hangutánzó szavak hangalakja és jelentése között fennálló szoros kapcsolattal<sup>7</sup> magyarázható, hogy ezek a szavak a különböző nyelvekben gyakran anélkül is megegyezhetnek, hogy közöttük etimológiai v. genetikai összefüggés lenne<sup>8</sup>. A *fitty-pitty* szó esetében viszont más nyelvekben nem találunk alakilag hasonló szavakat. A finnugor nyelvekben sincs megnyugtató formai egyezés. A komi-permják *tcsolszkini*, vagy *tcsalsznitni*<sup>9</sup>, a zürjén *tolka*<sup>10</sup>, az udmurt *tlacsketini* vagy *klacsketini*<sup>11</sup>, melyek orosz jövevényszavak, az osztják *läŋtepä* vagy *pant*<sup>12</sup>, az észt *laksutamä*, vagy *nipsutama*<sup>13</sup>, a vogul *patamlankve*<sup>14</sup> és a finn *napsutta*<sup>15</sup> szóalakok egyike sem felel meg morfológiailag a magyar *fitty-pitty* változatok szóalakjának. Az európai indogermán nyelvekben sem alkalmaznak hasonló hangalakú szót e jelenség megnevezésére. A német *schnalzen*<sup>16</sup>, az angol *snap*<sup>17</sup>, a román *pocni*<sup>18</sup> és az orosz *scsolkaty*<sup>19</sup> sem hasonlít magyar megfelelőjére.

Nyelvemlékeinkben legelőször az 1530–31-re datálható *Érsekújvári Kódexben*<sup>20</sup> találkozunk az "ez nagy fyttyel elei álla, És az Czazarnak ygyen monda" kifejezéssel. A szöveggörnyezetből nem derül ki pontosan, hogy a szerző konkrét vagy elvonatkoztatott értelemben használja-e ezt a szót. Szenczi Molnár Albert 1604-ben megjelent Magyar–Latin szótárában<sup>21</sup> a *fitty* címszó alatt a következőket találjuk: "fittyentés, ujjal



pattantás, Talitrum, Schnipp." A Bod Péter által kiegészített *Pápai Páriz Ferenc* 1649-es kiadású Magyar–Latin szótárában<sup>22</sup> – mely a Szenczi Molnár anyagot is tartalmazza – az alábbiak szerepelnek e szóalaknál: "Fittyentés, ujjal pattantás; Talitrum. Ein Rafenstüber. Fittyentek. Concrepo digitis, ich Schnelle mit dem Fingern." A további fennmaradt említések (Prágai András, Comenius)<sup>23</sup> is pontosan jelzik, hogy a fitty szóalakon az ujjal való hangadást értették. A XVIII. századtól e szó jelentése kibővült, s elvont fogalomként is szerepelhetett, melynek jelentése mindig az adott szöveggel központosított függött. Baróti Szabó Dávid<sup>24</sup> "hírnév", a Magyar Hírmondó<sup>25</sup> "meggondolatlanság", Lukáts Miklós<sup>26</sup> "nagy elvárás, hűhó" értelemben használja a fitty szót. Valószínű, hogy hangutánzó-hangulatfestő jellege miatt volt ilyen sok jelentésárnyalata, de a szó eredeti jelentését a XVIII–XIX. században még a köznyelvben ismerték<sup>27</sup>. Márton József 1818-ban megjelent Magyar–Latin–Német szótárában<sup>28</sup> találkozunk újra a fity, fittyenteni szóval, de a korabeli nyelvkönyvekben<sup>29</sup>, szólásgyűjteményekben<sup>30</sup> is előfordul. Amíg Ballagi Mór Magyar szótárában<sup>31</sup> még a régi jelentését találjuk e szó-nak, addig a Czuczor–Fogarasi-féle szótárban<sup>32</sup> már a fügemutogatás elhomályosult jelentésével kontaminálódott. Igaz, ez a gúnyolódó gesztus hasonlít az ujjpattintáshoz. A Magyar Hírmondó 1786-os számában<sup>33</sup> még ezt a két mozdulatot pontosan megkülönböztették. "... ez a mi Dámánk tsak aligha edgyik kezével figét mutatván urának a' másikkal fittyet nem hányt az ajtóból." A XIX. század későbbi nagy szótáraiban<sup>34</sup> már csak elhomályosult, másodlagos jelentéseivel találkozunk, melyekben a hangadással szemben már a gesztushoz kapcsolódó érzelemnyilvánítás lett a fontosabb. *Margalits* közmondásgyűjteményében<sup>35</sup>, illetve *Póra Ferenc* szólásokról írt kézikönyvében<sup>36</sup> a kézvetés hetyke, megvető jellege dominál. Századunk szótárai közül *Balassa József* 1940-es szótárában<sup>37</sup>, *Bárczi Szófejtő* kéziszlótárában<sup>38</sup> és *O. Nagy Gábor* *Mi fán terem?* c. könyvében<sup>39</sup> bukkan fel e szó eredeti jelentésében. A *Magyar Nyelv Értelmező Szótárában*<sup>40</sup> viszont csak a másodlagos jelentést találjuk.

A Magyar Tudományos Akadémia – a Nyelvtudományi Intézetben található – Nagyszótárának segítségével nyomon lehet követni a szó jelentésváltozását a szépirodalomban. E változás, ill. jelentésbővülés a XIX. században indult meg erőteljesen, amikor is a névszói alakot inkább a "semmisség", "holmi" értelemben használták. Az eszközhatározós és helyhatározós raggal ellátott névszói alak mára főleg csak a nyelvjárási változatokból ismert, de a XVIII–XIX. század fordulóján a köznyelvben is előfordult. *Jókai Mór* több regényében<sup>41</sup> – amire *O. Nagy Gábor* is hivatkozik<sup>42</sup> – még az eredeti jelentésében használja a *fittyet* hány kifejezést. Az ujjal való pattantás a kar mozdulata következtében félig pejoratív jelentésű, félig hetvenkedő viselkedést takart. Ilyen értelemben figyelhetjük meg *Verseghy Ferenc* költeményeiben<sup>43</sup>, *Madách* *Az Ember Tragédiájában*<sup>44</sup>, *Ábrányi* *Byron* fordításában<sup>45</sup>, *Arany János* verseiben<sup>46</sup>, *Mihszáth*<sup>47</sup>, *Kemény Zsigmond*<sup>48</sup>, *Ady*<sup>49</sup>, *Krúdy*<sup>50</sup>, *Babits*<sup>51</sup>, *Móricz*<sup>52</sup> műveiben. *Kölcsey* és *Szemere Felelet a Mondolatra* c. gúnyiratában<sup>53</sup>, valamint *Dugonics* *András* *Etelkájában* a pittyentés egy eddig ismeretlen szólásban fordul elő, amit a biztonságos távolból hetvenkedő emberek jellemzésére használtak: "De kik a' Vár-ban maradtanak; szűrjük alatt csak hanyogatták a' pittyeket."<sup>54</sup>

A XX. századi nyelvjárásokban e kifejezés eredeti jelentésében csak a



nyelvterület kis részén maradt fenn. A *Magyar Nyelvjárások Atlasza*<sup>55</sup> szerint a fittyenteni, pittyenteni alak elsősorban a Felső-Tisza vidékre (Szabolcs-Szatmár-Bereg és Hajdú m.), a Partiumra (Bihar és Szilágy m.), a Dél-Alföldre (Békés és Csongrád m.) jellemző. A Nyelvatlasz szerint a két változat egy helységben együtt nem fordul elő, aminek ellentmond az *Új Magyar Tájszótár* vámospércsi adata<sup>56</sup>. Közép-Erdélyben (Kolozs-Szolnok-Doboka és Alsó-Fehér m.) a füttyent, füttyint szóalakot használják inkább, ami a régiesebbnek tűnő fitty alak labializálódott változata. (Sajnos az erdélyi kutatópontok száma csekély, pedig vizsgálatunk szempontjából ez fontos terület.) A Kárpát-medence egyéb területein a pattant, csettent, ill. változataik (pattint, pattyant, plattyant, pakkint, csettint, csattant) találhatóak. A nyelvjárási szótárak közül fittyent szó Bálint Sándor *Szegedi Szótárában*<sup>57</sup> – Palotás Fausztinra<sup>58</sup> hivatkozva – eredeti jelentésében, a *Csángó Szótárban*<sup>59</sup> egy hozzá közel álló értelemben fedezhető fel. A több évig Moldvában dolgozó Kallós Zoltán kolozsvári folklorista szóbeli közlése szerint a moldvai csángók az ostor végén a csapó részt *fit'*-nek nevezik. Ezt megerősíti a dél-erdélyi Lozsádon gyűjtött találós kérdés is: "Fa tetején fitty. Mi az? Astar"<sup>60</sup>. Azon a területen, ahol nem él a szó eredeti jelentésében, ott a fittyel, vagy fittyommal kifejezés a köznyelvi értelmezésnek megfelelően a hetykén, büszkén szinonímájaként szerepel. A pittyent, pittyetet alak zárhangosodás útján változott meg, és már ilyen alakban találhatjuk az említett Dugonics idézetben, illetve a Felelet a Mondolatra c. műben. Az *Új Magyar Tájszótár* egy *Hajdú-Bihar megyei*<sup>61</sup>, egy *Gyergyó vidéki*<sup>62</sup> és egy *dél-erdélyi*<sup>63</sup> adatot említ a pitty szóalak előfordulásáról. A Nyelvatlasz szerint Békés és Bihar megyében található meg e változat, valamint a Felső-Tisza vidéken a friss csárdás egyik hangszeres dallamát pittyendárnak nevezik, a hegedűn előadott pizzicato alkalmazása miatt. A nyelvjárási és irodalmi adatok ritka előfordulásából arra lehet következtetni, hogy a pittyenteni kifejezés a fitty szó regionális különfejlődéséből jött létre.

Egy szó eredeti jelentésének fennmaradását elősegíti, ha többször és többen végzik azt a cselekvést, melyet a szó megnevez. Az ujjal történő ritmikus hangadás néptáncaink néhány típusánál többféle funkcióban szerepel. Amíg régi- és új stílusú *férfi szólótánca*inkban (ugrós, verbunk) a fittyetetés ritkán fordul elő, s inkább csak színezi a táncot, addig a *sűrű legényesek*ben nem csak díszítőelem, hanem szerves alkotórésze az előadásnak.

A sűrű legényesek legfejlettebb formai-szerkezeti változatai Közép-Erdélyben (Mezőségen, Maros-Küküllő vidékén és Kalotaszegen) találhatóak<sup>64</sup>. E táncok kísérezzenéjét 2/4-es ütemű, ún. kanásznóta típusú, bonyolult ritmikájú, fejlett hangszeres dallamok<sup>65</sup> alkotják, amelyek tempója ♩ = 116–138 metronomérték között mozog<sup>66</sup>. a tánc alapritmikája nyolcados, melyre fejlett szerkezetű<sup>67</sup> egy- vagy kétütemes motívumokat táncolnak<sup>68</sup>. Ezek a figurák nyolcütemes, zárt táncszakaszokba, erdélyi nyelvjárási elnevezéssel "pontok"-ba tömörülnek<sup>69</sup>, melyeket a táncmondat végén határozott ritmikájú és plasztikájú zárómotívumok<sup>70</sup> választanak el. A koreográfiai zárlatok mindig egybevágznak a zenei periódusok zárataival<sup>71</sup>. a zenéhez való szigorú illeszkedés ellenére a tánc improvizatív jellege megmaradt<sup>72</sup>, melyben a legjobb adatközlők igyekeznek a motívumismétlést elkerülni<sup>73</sup>. A tánc előadása fejlett ritmusérzékkel követel, melyet hosszú gyakorlás, tanulás után tudnak elsajátítani. Ezért a



táncosok előadás és gyakorlás közben ujjpattogatással kísérik magukat, ezzel is kiemelve a tánc nyolcados alapüktetését. Így nemcsak a gyors dúvő<sup>74</sup> kontraritmust hallják, amit általában a ritmuskísérő hangszerek<sup>75</sup> (kontra, bőgő) szolgáltatnak, hanem belső hallásuk alapján saját maguk is felerősítik a tánc ritmusát. A bonyolult ritmusú táncoknál a világ más tájain is megfigyelhető ez a jelenség. (A kaukázusi férfitáncok ritmuskíséréte, valamint a flamenco cigányok kasztanyettája is ugyanezt a célt szolgálja.) A magyar táncfolklorisztikai irodalom a kezdetektől megemlíti a pattogatást<sup>76</sup>, mint a táncot kísérő jelenséget. Egyik legteljesebb leírásunk az 1896-os kiadású Alsófehérvár vármegye magyar népe című etnográfiai tanulmányban jelent meg *Lázár István* tollából<sup>77</sup>: "Délceggé magasodik ebben a táncban a legény, kezeit kitérve, a tánc ütemét hüvelyk s gyűrűs ujjának pattogatásával kíséri, még pedig oly erővel, hogy néha a vér is kiserked. Ha megszárad az ujj, a földhöz vagy a csűr oldalához feni." Az utóbbi mondatra recens példákat is találtunk. A lőrincrévi születésű *Karsai Zsigmond* pontozójának megkezdése előtt gyakran lehajolt, s ujjhegyeit végighúzta a porban, mert – Lázár állításával szemben – száraz ujjakkal hangosabban lehet pattogatni<sup>78</sup>. *Martin György* szóbeli közlése szerint a mezőségi Válaszúton a legények a férfitáncok előtt a tánchelyiség falán, mindig ugyanazon a helyen húzták végig tenyerüket, így itt a fehér fal megfeketedett.

Seprődi János 1909-ben megjelent *A székely táncokról* írt tanulmányában<sup>79</sup> a csűröngölő jellemzésekor ütemre való pattogatásról, valamint az ő levélbeli megjegyzése nyomán *Réthei Pikk Marián*<sup>80</sup> a díszítő funkcióként alkalmazott csettintésről tesz említést. A kalotaszegi legényesek első tudományos igényű leírásaiban<sup>81</sup> a táncot kísérő elmaradhatatlan pattogatást is megemlítik. E korai feljegyzések után a későbbi tanulmányokban, cikkeken szórványosan bár, de visszatérően feltűnik a "füttyögetés" leírása. (*Karsai Zsigmond*<sup>82</sup>, *Pesovár Ferenc*<sup>83</sup> és *Martin György*<sup>84</sup>.) A közép-erdélyi legényes egyszerűbb, fejletlenebb nyugati rokonai<sup>85</sup> (oláhos, kondástánc stb.) is ugyanazon a területen találhatók, mint ahol a fitty-pitty alak előfordul. E táncok szórványos, de nagy területről adatolható előfordulása széleskörű elterjedésre utal. A Felső-Tisza vidéken *oláhtánc*, *oláhos*, *romános*<sup>86</sup>, a Dél-Alföldön *oláhos*, *ugrós*, *mars*, *kondástánc*<sup>87</sup> néven ismert táncok a legényes egyszerűbb változatai, melyeknek kísérőzenéje ugyanúgy a kanásznóta típusú dallamok körébe tartozik<sup>88</sup>. E táncagyomány hordozói főleg pásztorok, cselédek, cigányok<sup>89</sup>, akik kultúráján erősen érződik az erdélyi hatás. (Meg kell említeni a kalotaszegi részes aratók kulturális hatását is, akik a századfordulóig ezen a vidéken dolgoztak<sup>90</sup>.) Az oláhosok heterogén felépítésű, rögtönzött táncfolyamatokból állnak, melyek egységei a kísérődallamhoz még esetlegesen illeszkednek<sup>91</sup>. Az erdélyi legényesekhez nemcsak területi, hanem formaiszerkezeti hasonlósága is köti<sup>92</sup>. Itt kell megemlíteni a cigányság szerepét, mert az itt élő oláh-cigányok táncaikban is igen erősen pattogatnak, amivel nemcsak önmagukat, hanem a tánczenét szolgáló énekesek előadását is segítik<sup>93</sup>.

A fittyen-pittyent szóalak keleti nyelvjárásaink azon területén maradt fenn, ahol ezeket a fejlett szerkezetű, nyolcados ritmikájú táncokat járták. A nyelvterület más tájain – a XVI. sz. óta a fitty szóalakkal párhuzamosan élő – pattantás, csettintés szót használják. E vidékeken, ill. a köz- és irodalmi nyelvben csak a "fittyet hány valaminek,



vagy valakinek az orra alá" értelmét veszített kifejezés maradt fenn. Mindezekből azt az óvatos következtetést lehet levonni, hogy az eredeti szóalak megmaradását a jelenség legényes táncokban való alkalmazása is elősegíthette, mert használatuk gyakoribb volt, mint egyéb vidékeken.

Karácsony Zoltán

## Jegyzetek:

1. Melich 1912. 1045. (p. 310)
2. Szenczi Molnár 1604.
3. Gombocz–Melich 1914. 279–80.; Szarvas–Simonyi 1890. 857.
4. Benkő 1967. 924–925.
5. Simonyi 1903. 538.
6. Blró 1960.
7. Benkő 1980. 309.
8. Benkő 1980. 309.
9. Lütkin–Timusev 1961.
10. Fokos–Fuchs 1959.
11. Belov–Bahrusev 1956.
12. Karjaleinen 1948.
13. Kibermann–Kirotar–Koppel 1975.
14. Adrianova 1954.
15. Papp 1978. 452.
16. Halász 1990. 1713.
17. Ország 1985. 583.
18. Kelemen 1964. II. 264.
19. Hadrovics–Gáldi 1981. 975.
20. Volf 1888. 508 (255 p.)
21. Szenczi Molnár 1604.
22. Pápai Páriz 1708. 62., 128., 570.
23. Prágai 1610. 373; Comenius 1673. 138.
24. "Tisztségre, nagyra, nagy fittyre, -vág" Bár Baróti Szabónál az eredeti jelentésében is megtaláljuk a kóty-fity szóalak alatt. Baróti Szabó 1792. 262.
25. "Elmegy a' napokban egy piperes Asszony-személy a játék néző helybe belül nagy fittyre magánosan egy Lózséba". Magyar Hírmondó 1792. 50.
26. "...a' gőgös Kevélység nagy fittyel Bé-vitt a' Városba akárkit." Lukács 1800. 53.
27. Wagner 1822. 1047.; Bilkei Pap 1816. 40.; Simai 1809. II. 12.
28. Márton 1818.
29. Gyarmati 1794. II. 200–201.; Adámi 1763. 28.
30. Erdélyi 1851. 143–144., 380.; Sirisaka 1891. 55.
31. Ballagi 1867.
32. Czuczor–Fogarasi 1862. 856.
33. Magyar Hírmondó 1786. 50.
34. Szily 1902.
35. Margalits 1896.
36. Póra 1907.
37. Balassa 1940.
38. Bárczi 1941. 80.
39. O. Nagy 1979. 169–170.
40. Bárczi–Ország 1959.
41. "Ennyivel vagytok jobbak, mint más! S fittyet vetett ujjaival" Jókai 1878–1904. LXXXIII. 81. Lásd még. Uo. LXV. 139., LXXV. 21., LVII. 125.

42. O. Nagy 1979. 169–170.
43. Verseggy 1806. 184.
44. Madách 1923. 24.
45. Ábrányi 1899. VIII. sor.
46. Arany 1894. II. 190., 276.
47. Mikszáth 1910. III. 193.
48. Kemény 1862. II. 157.
49. Ady 1955. I. 392, II. 374–375.
50. Krúdy 1957. 509.
51. Babits 1982. 508.
52. Móricz 1939. 70.
53. "ellenünk, újtók ellen a' Szűr alatt pittyet hányogasson" [Kölcsey–Szemere] 1815. 60.
54. Dugonics 1788. 199.
55. Deme–Imre 1968. III. 567.
56. B. Lőrinczy 1979. II. 459., 570.
57. Bálint 1957. I. 458.
58. "...olyan megdöbbenő, elszomorító a táncoló, fittyegtető lányok ott lévő csoportján végigtekinteni." Palotás 1881. 87. Lásd még: uo. 175.
59. Wicmann 1936. 41–42.
60. Kolumbán 1894. 47.
61. Béres 1953. 261.
62. Gencsy 1905. 264.
63. Murádin 1960. 164.
64. Martin 1979. 500–502.
65. Bartók 1967. 48–49.; Kodály 1952. 43.; Szabolcsi 1953. 743.; Vargyas 1952. 68.; 1981. 84.
66. Martin 1977b. 361.
67. Martin 1977a. 266–267.; Karácsony 192. 151.
68. Martin 1979. 502.
69. Martin 1966. 204–205.; 1977b. 375–376.; Kürti 1980. 48.
70. Martin 1964. 120.
71. Martin 1980. 427.
72. Martin 1980. 441.
73. Martin 1980. 435.
74. Martin 1965. 150–151.
75. Martin 1990. 434.
76. Borbély 1891. 245.
77. Lázár 1896. 59.
78. Karsai–Martin 1989. 80.
79. Seprődi 1974. 151.
80. Réthei Prikkel 1924. 184.
81. Lajtha–Gönyey 1941. 114.; Molnár 1947. 343.
82. Karsai 1956. 127.
83. Pesovár 1959. 321.
84. Martin 1977b. 368.
85. Martin 1979. 496–497.
86. Martin 1971. 737–740.
87. Martin 1979. 428.
88. Martin 1971. 737.
89. Martin 1979. 428.
90. Jankó 1892. 5.
91. Martin 1979. 496.
92. Martin 1979. 429.
93. Martin 1980. 70. .



## Bibliográfia

- Ábrányi Emil: Byron Don Juanjának fordítása I–II. Bp., Athenaeum 1899.
- Adámi Mihály: Ausförlliche und neuerläuterte Ungarische Sprachkunst+Wörterbuch Kézirat, 1763.
- Adrianova, A. E.: Russzko–Manszijszkij szlovar. Leningrád. Ucspedgiz. 1954. 77 p.
- Ady Endre: Összes versei I–II., Bp., Szépirodalmi Kiadó 1955.
- Arany János: Kisebb költeményei I–II. Bp., Kiadja Ráth Mór 1894.
- Babits Mihály: Összegyűjtött versei. Bp., Szépirodalmi Kiadó 1982. 716 p.
- Balassa József: A magyar nyelv szótára I–II., Bp., Grill K. Könyvkiad. váll. 1940.
- Bálint Sándor: Szegedi szótár I–II. Bp., Akadémiai Kiadó 1957.
- Ballagi Mór: A magyar nyelv teljes szótára I–II. Pest, Kiadja Heckenast Gusztáv 1867–1872.
- Bárczi Géza: Magyar szófejtő kéziszótár. Bp., Királyi Magyar Egyetemi Nyomda 1941. 348 p.
- Bárczi Géza–Ország László (szerk.): A magyar nyelv értelmező szótára I–VII. Bp., Akadémiai Kiadó 1959–1962.
- Baróti Szabó Dávid: Kisded Szó-Tár. Kassa, Ellingen János betűivel. 1792. Második, Bővített kiadás 292 p.
- Bartók Béla: A magyar népdal. Bp., Rózsavölgyi és Tsa Kiadó. 1924. 137 p.
- Belov, A. Sz.–Bahrusev, V. M. (eds.): Russzko–Udmurtszkij szlovar. Moszkva, Goszizd. Inosztran i nac. szlovarej 1956. 1360 p.
- Benkő Loránd: A magyar szókészlet eredete. In: Bárczi Géza–Benkő Loránd–Berrár Jolán: A magyar nyelv története. Benkő Loránd (szerk.): Bp., Tankönyvkiadó 1980. 3. kiadás pp. 259–351.
- Benkő Loránd (szerk.): A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I–IV. Bp., Akadémiai Kiadó 1967–1984.
- Béres András: Adatok a juhászokpó készítéséhez és használatához Hajdú-Bihar megyéből Ethnographia LXIV. (1953.) pp. 257–276.
- Bilkei Pap Ferencz: A világi ember vagy... Wenzel Gottfried Immanuel után írta Bilkei Pap Ferencz, Pest, Trattner János Tamás költségein 1816. 152 p.
- Bíró Izabella: Fűtyülők rá. Magyar nyelv LVI. (1960.) pp. 327–333.
- Borbély Sándor: Aranyosszékiek tánca. Ethnographia II. (1891.) pp. 243–246.
- Comenius, Joannes Amos: Janua lingua Latineae reserate aurea..., Kolozsvár, 1673.
- Czuczor Gergely–Fogarasi János: A magyar nyelv szótára I–IV. Pest, Emich Gusztáv Magyar Akadémiai Nyomdájában 1862–1874.
- Deme László–Imre Samu: A magyar nyelvjárás atlasza I–IV. Bp., Akadémiai Kiadó 1968–1973.
- Dugonics András: Etelka I–II. Pozsony és Kassa, Fűskúti Landerer Mihály költségein 1788.
- Erdélyi János: Magyar közmondások könyve. Pesten, Nyomtatott Kozma Vazulnál 1851. 461 p.
- Fokos-Fuchs Dávid: Syrjänisches Wörterbuch I–II. Bp., Akadémiai Kiadó 1959. 1564 p.
- Gencsy István: A gyergyói nyelvjárás. Tájszók. Magyar Nyelvőr XXXIV. (1905.) pp. 258–268.
- Gombocz Zoltán–Melich János: Magyar etymológiai szótár 1–16. Bp., Magyar Tudományos Akadémia 1914–1943.
- Gyarmathi Sámuel: Okoskodva tanító magyar nyelvmester I–II. Kolozsvár és Seben, Hochmeister ny. 1794.
- Hadrovics László–Gáldi László: Orosz–Magyar szótár I–II. Bp., Akadémiai Kiadó 1981. 1072 p.
- Halász Előd: Német–Magyar szótár I–II. Bp., Akadémiai Kiadó 1990. 2336 p.
- Jankó János: Kalotaszeg magyar népe. Bp., Athenaeum 1892. 223 p.+VIII. tábla
- Jókai Mór: Összes művei I–C. Bp., Révai testvérek kiadása 1878–1904.
- Karácsony Zoltán: Egy bogártelki férfi legényes motívumkincse. Tánctudományi Tanulmányok 1990–91. (1992.) pp. 122–163.
- Karjaleinen, K. F.: Ostjakisches Wörterbuch I–II. Helsinki, Suomalais-Ugrilainen Seura 1948. 1199 p.
- Karsai Zsigmond: Lőrincrévi bál. In: Morvay Péter–Simon Józsefné–Igáz Mária (szerk.): Népünk hagyományaitól. Bp., 1956 pp. 125–132.
- Karsai Zsigmond–Martin György. Lőrincréve táncélete és táncai. Bp., MTA Zenetudományi Intézet 1989. 324 p.
- Kelemen Béla (szerk.): Dictionar Romin–Maghiar I–II. H. n. (Cluj), Editura Academiei R. P. Romine 1964.
- Kemény Zsigmond: Zolrd idő I–III. Pest, Pfeifer ny. 1862.
- Kibermann, Elisabet–Kirotar, Salme–Koppel, Paula: Saksa-eeesti sonaraamat. Tallin, Valpus 1975. 1047 p.

- Kodály Zoltán: A magyar népzene. A példatárat szerk. Vargyas Lajos. Bp., Zeneműkiadó 1952. 307 p.
- Kolumbán Samu: Tájszók. Lozsádiak. Magyar Nyelvőr XXIII. (1894.) pp. 46–47.
- [Kölcsey Ferenc–Szemere Pál]: Felelet a Mondolatra, Pest, Trattner János Tamás betűivel és nyomdájában 1815. 94 p.
- Krúdy Gyula: Írói arcképek I–II. Bp., Magvető Kiadó 1957.
- Kürti László: Hungarian Dance Structures: A Linguistic Approach. Journal for the Anthropological Study of Human Movement 1/1. (1980.) pp. 45–63.
- Lajtha László–Göneyey Sándor: Tánc. In: Viski Károly (szerk.): A magyarság néprajza I–IV. Bp., Királyi Magyar Egyetemi Nyomda 1941–1943. 2. kiadás pp. 76–131.
- Lázár István: Alsófehér vármegye magyar népe. Különnyomat Alsófehér vármegye Monográfiájából. Nagy-Enyed, Cirner és Linger Bizománya 1896. 213 p.+ VI kép.
- [B.] Lőrinczy Éva: Új Magyar Tájszótár I–III. Bp., Akadémiai Kiadó 1979–1992.
- Lukács Miklós: Henye hivalkodásai. Pest, Landerer ny. 1800. 128 p.
- Lütken. V. I.–Timusev. D. A. (szerk.): Komi–Russzko szlovar. Moszkva, Goszizd, Inosztran i nac. szlovarej 1961. 923 p.
- Madách Imre: Az ember tragédiája. Bp., Első kritikai szövegkiadás. Sajtó alá rendezte Tolnai Vilmos. Magyar Irodalmi Társaság IX. k. 1923. 256 p.
- Magyar Hírmondó 1786. Pozsony
- Magyar Hírmondó 1792. Bécs
- Margalits Ede: Magyar közmondások és közmondásszerű szólások. Bp., Kiadja Kókai Lajos 1896. 770 p.
- Martin György: Motívumkutatás, motívumrendszerzés. A Sárközi-Duna menti táncok motívumkincse + Mell.: Sárközi-Duna menti motívumtár, Bp., Népművelési Intézet 1964. 467 p. + 62 p. mell.
- A néptánc és népi tánczene kapcsolatai. Tánc tudományi Tanulmányok 1965–1966. pp. 143–195.
- Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai. MTA I. oszt. Közleményei 23. (1966.) pp. 201–219.
- Adatok Tápé táncgyomáinhoz. In: Juhász Antal (szerk.): Tápé története és néprajza. Tápé 1971. pp. 737–758.
- 1977a: Egy improvizatív férfitánc struktúrája. Tánc tudományi Tanulmányok 1976–1977. pp. 264–300.
- 1977b: A táncos és a zene. Tánczenei terminológia Kalotaszegen. Népi kultúra – Népi társadalom IX. (1977.) pp. 357–389.
- Tánc. In: Ortutay Gyula (szerk.): A magyar folklór. Bp., Tankönyvkiadó 1979. pp. 477–539.
- 1980a: Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban. Népi kultúra – Népi társadalom XI–XII. (1980.) pp. 411–449.
- 1980b: A cigányság hagyományai és szerepe a kelet-európai népek tánc kultúrájában. Zene tudományi dolgozatok 1980. pp. 67–74.
- Magyar táncdialektusok. In: Dömötör Tekla (szerk.): Magyar Néprajz VI. Népzene, Néptánc, Népi játékok. Bp., Akadémiai Kiadó 1990. pp. 390–451.
- Márton József: Lexikon trilingve Latina–Hungarico – Germanicum I–II. Pest, Heckenast 1818.
- Melich János (szerk.): Calepinus Latin–Magyar szótára 1585-ből. Bp., Magyar Tudományos Akadémia 1912. 483 p.
- Mikszáth Kálmán: Fekete város I–III. Bp., Franklin K. 1910–1911.
- Molnár István: Magyar táncgyománnyok. Bp., Magyar Élet Kiadó 1947. 438 p.
- Móricz Zsigmond: Életem regénye. Bp., Athenaeum 1939. 327 p.
- Murádin László: Tájszók. Apáca, Datk és Krizba községből. Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények IV. (1960.) 1–2. pp. 158–167. Kolozsvár
- [O.] Nagy Gábor: Mi fán terem? Bp., Gondolat 1979. 863 p.
- Ország László: Angol–Magyar nagyszótár I–II. Bp., Akadémiai Kiadó 1985. 1093 p.
- Palotás Fausztin: Én édes otthonom. Rajzok a népéletből. Szeged, 1881. 187 p.
- Pápai Páriz Ferenc: Dictionarium Latino–Hungaricum. Intencione ac labore Petri Bod. Lőcse, 1708.
- Papp István: Finn–Magyar kézisótár. Bp., Akadémiai Kiadó 1978. 1119 p.
- Pesovár Ferenc: Tánc mesterek a szatmári falvakban. Tánc tudományi Tanulmányok 1959–1960. pp. 309–332.
- Pósa Ferenc: A magyar rokonértelmű szók és szólások kézikönyve. Bp., Athenaeum K. 1907. 523 p.



- Prágai András*: Feiedelmenek serkento óráia. Prága. 1610.
- Réthei Prikkel Marián*: A magyarság táncai. Bp., A "Studium" kiadása 1924. 311 p.
- Seprődi János*: A székely táncokról. In: Benkő András (szerk.): Seprődi János válogatott zenei írásai. Bukarest, Kriterion Kiadó 1974. pp. 143–155.
- Simai Kristóf*: Vég tagokra szedetett Szó-Tár I–II. Buda, Magyar Királyi Universitas 1809–1810.
- Simonyi Zsigmond*: Elvonás. Képzők és látszólagos képzők elhagyása II. Magyar nyelv XXXII. (1903.) pp. 527–551.
- Sirisaka Andor*: Magyar közmondások könyve. Pécs Engel Lajos Könyvnyomdájában 1891. 281 p.
- Szabolcsi Bence*: Dallamtörténeti kérdések. I. A magyar vágánsdalokról. Zenetudományi Tanulmányok I. (1953.) pp. 743–751.
- Szarvas Gábor–Simonyi Zsigmond*: Magyar nyelvtörténeti szótár I–III. Bp., Akadémiai Könyvkereskedés 1890–1893.
- Szenczi Molnár Albert*: Dictionarium Latino Ungaricum. Nürnberg, 1604.
- Szily Kálmán*: Magyar nyelvújítás szótára I–II. Bp., Hornyánszky Viktor Akadémiai Könyvkereskedése 1902–1908. 663 p.
- Vargyas Lajos*: A magyar vers ritmusa. Bp., Akadémiai Kiadó 1952. 263 p. A magyarság népzéneje. Bp., Zeneműkiadó 1981. 623 p.
- Verseghy Ferenc*: Magyar Aglája... Buda, Eggenberger Egyetemi ny. 1806. 251 p.
- Volf György* (szerk.): Nyelvelméltár IX–X. Érsekújvári Codex. Bp., Hornyánszky Viktor Akadémiai Könyvkereskedése 1888.
- Wagner Francisco*: Universae Phraseologiae Latinae Corpus. Budae, Regiae Univers. Hungaricae 1822. 1514 p.
- Wichmann, Yrjö*: Wörterbuch Des ungarischen Moldauer Nordcsángó- und des Hétfaluer Csángó dialektus. Helsinki, Suomalais–Ugrilainen Seura 1936. 219 p.

# Szemelvények A MAGYAR NÉPTÁNC KISTÜKRE című értelmező szótárból

Gyűjteményemnek kettős célja van: először az érdeklődő táncosok, táncoktatók gyors tájékoztatása, másodsor – betűrendes formában, annotált címszavak révén – a néptánc kutatóinak segítése az összehasonlító vizsgálatokhoz.

Úgy tűnik, ez a szótár egyszemélyes vállalkozás, pedig nagyon is kollektív munka. Benne vannak mindazok, akik tudományosan foglalkoztak a magyar táncsal, akik eredményeikkel valami lényegest tettek hozzá a magyar néptánc ismeretéhez. Nekem annyiban jutott érdem, ha ez egyáltalán annak számít, hogy felismertem: aki ma Magyarországon néptáncsal akar foglalkozni, annak nélkülözhetetlen egy a néptánc minden kifejezését felölelő szótár, melyet felütve az érdeklődő a megfelelő címszó alatt mindent gyorsan megtalál. Ugyanakkor a gyűjteményt egy alaposnak szánt bibliográfia is kiegészíti, segítve a pontos tájékozódást a szerencsére egyre gazdagodó néptáncirodalomban.

Az összeállítás az "értelmező szótár" elnevezést kapta, de azért nyelvészeti értelemben mégsem szótár. Az értelmezés elsősorban a táncosoknak nyújtja a gyors áttekintés segítségét. Eddig könyvek egész sorát kellett fellapozni, most szótárunk megfelelő címszava megadja az alapvető útbaigazítást.

A megközelítően kétezer címszót tartalmazó gyűjtemény úgy állott össze, hogy szerencsére volt mit megvallatni. A legelső a Magyar Néprajzi Lexikon öt kötete, de mellette célszerű volt olyan alapvető munkákat értékelni, mint Réthei Prikk Marián: A magyarság táncai, Kaposi-Maác: Magyar népi táncok és táncos népszokások, Martin György: Magyar táncípusok és dialektusok, Pesovár Ferenc: A magyar nép táncélete, Martin György. A magyar körtánc és európai rokonsága stb. Az irodalmi feldolgozások széles skálája is rendelkezésre állt. Munkám tehát a néptánc kutatás termékeny éveinek eredményére támaszkodik.

A teljes összeállításhoz mellékelt irodalom alapján sikerült egy olyan, teljesnek vélt szójegyzéket összeállítani, amely a néptáncra vonatkozó összes címszót tartalmazza saját vagy átvett fogalmazásban. A címszavak összeállításához elsősorban az alábbi forrásokat használtam fel:

MNL I–V. = Magyar Néprajzi Lexikon I–V. kötet. Főszerkesztő: Ortutay Gyula. Budapest, 1977–1982.

MNH = Magyar Néptáncagyományok. Szerk.: *Lelkes Lajos*. Budapest, 1980.

MK = *Martin György*: A magyar körtánc és európai rokonsága. Budapest, 1979.

PF = *Pesovár Ferenc*: A magyar nép táncélete. Budapest, é. n. (1978).

TTT = Tánc tudományi Tanulmányok, Bp. 1958–1991.

MT = Magyar Táncművészet. Szerk.: *Kaposi Edit* – *Pesovár Ernő*. Budapest, 1983.

SBC = *Sárosi Bálint*: Cigányzene. Budapest, 1971.

BL = *Koegler, Horst*: Balettlexikon. Budapest, 1977.

Zenei ABC = *Darvas Gábor*: Zenei ABC. Budapest, 1963.

A címszavak végén lévő jelzet – pl. MNL vagy PF – és az utána következő szám



a forrás rövidítését és az oldalszámozást adja, melynek alapján az idézett téma pontosan visszakereshető. A megjelölt szerzők fogalmazásán csak akkor változtattam, ha az eredeti szöveget tömöríteni kellett.

A szakirodalmi forrásokon kívül kiterjedt levelezést folytattam táncosokkal, koreográfusokkal. 1986-ban felhívással fordultam legalább háromszáz személyhez. Levelet írtam minden számottevő együttes vezetőjének, koreográfusának, illetve tudományos kutatónak. Csupán mintegy száz címzettől kaptam választ. Nekik ezúton mondok köszönetet, mert sokat segítettek. hiteles adatokkal könnyítették munkámat. Akik nem válaszoltak, azoknak meg kell elégedniük azzal, amit a számomra hozzáférhető forrásokból sikerült róluk előbányászni.

Korántsem merem állítani, hogy teljes ez az összeállítás. A gondolatot, az ötletet azonban egyszer már el kellett indítani a megvalósítás útján. A gyűjteményt különben sem tekintem véglegesen lezártnak. Így, ha az itt közölt szemelvények nyomán valakiben feltámadna az érdeklődés, az újabb adalékokat, kiegészítéseket köszönettel fogadom.

*alszegies lépő*: a keresztező lépés a kör egyirányú haladását eredményezi, néha a szűkülő-táguló körmozgással együtt. Bátán ezt "alszegies" vagy "református lépő"-nek nevezik. Sok helyütt, különösen Dél-Dunántúlon a társadalmi és vallási különbségek érvényesültek jobban, mint a korkülönbség. A Tolna megyi Bátán pl. a karikázó lassú részét más lépéssel járják az Alszezen őslakos, református vallású módosabb gazdák lányai, mint a Felszege később betelepült, volt uradalmi cselédek, a szegényebb római katolikusok. A kétféle karikázót itt a népi terminológia máig megkülönbözteti: az egyiket "alszegies" vagy "református" lépő, a másikat pedig "fölszegies" vagy "katolikus" lépő névvel jelöli. – MK 84., 330.

*aprók tánca*: a gyermekek tánca. A gyermektáncokat inkább nyáron és farsangkor rendezték. Ezeket a gyerekkorra utaló, hangulati, tréfás lekicsinylő jelzőkkel, az egyszerűbb kísérő hangszerek nevével vagy a felnőttek táncalkalmainak elnevezésével tartották számon: aprók tánca (Szék), citera (Galgamente), duda, kutyaduda (Bag, Kartal), csőcselékbál (Berzence), ivó, kisívó (Váckisújfalu, Palócföld), kukacbál (Bugyi), kicsik tánca (Kalotaszeg, Maros mente), kismuzsika (Bajna), korpásbál (Karád), macskabál (Pápateszér), pulyabál (Szatmár), serketánc (Gyimes) stb. – PF 19.

*általvetős*: szatmári kifejezés, mellyel a dobálást jelölték, azaz a leány (vagy két lány) jobbról balra vagy balról jobbra átlendítését. (Lásd: Szatmárköritői fergeteges) – PF 25.

*Balázs Gusztáv*, Nyíregyháza, Árpád u. 41. II/6. (1951. Nagyecséd–) 1970 óta foglalkozik néptáncal, először mint táncos, majd mint oktató és koreográfus. A népművészet ifjú mestere, örökös aransarkantyús táncos. 1976–79-ig Gégényben a Rétköz táncsoporttal dolgozott. 1981–82-ben a nagykállói Kállai Kettős Népi Együtttest vezette (Arany III.), 1982–83-ban a Nyírség táncgyűttes vezetője (Arany II.). Jelenleg, 1985-től az Igrice Gyermekek Táncgyűtttest vezetője. Koreográfusi tevékenységét 1983-tól lehet számítani. Cigány származására büszke. Etnográfusi diplomája megszerzésétől kimondottan csak a cigánytáncal foglalkozik tudományosan. Koreográfiái: Ecsedi, Oláhos, Egymás mellett, de nem együtt, Szatmári, Hajlikázó, Zöldágjárás, Süss fel nap, Farsangoló. – BA 1988.

*bérestánc*: a nyugati táncdialektusra jellemzőek a középkorig visszakövethető régi ugrós tánc típus gazdag változatai. Általános vonásuk, hogy kötetlen szerkezetű szóló, páros és csoportos formáit férfiak és nők egyaránt táncolják. Változatosságukra utal a sokféle elnevezés is: ugrós, ugrálás, háromugrós, verbunk, mulató, bérestánc, cönöge, dus, dusolás, tustoló, mars stb. E megjelöléseket koreográfiai vonásaik, a kísérő dallamok szövege vagy sajátos szerepük alapján kapták. Legrégibb formáit Somogyban találjuk, melyekre az egyszerű, két-három tagú motívumokból rögtönzött felépítés a jellemző. – MNH 20.

*bunyevac*: bácskai, bunyevácnak nevezett délszláv népcsoport. A bácskai bunyevácok "mamacko kólója" és a "keleruj" is hármastáncforma, mely a hagyomány szerint az első világháború alatt a férfihány miatt terjedt el. – MK 242., 268.

*cécó, cécóbál*: egyes vidékeken *cécóháznak* nevezték a táncolóhelyiségeket. A cécó népnyelvi használatban feltűnést keltő, mértéktelen mulatságot jelentett. Hódmezővásárhelyen pejoratív értelemben használták. Batyubál értelemben Szegváron még az utóbbi években is használták az elnevezést. Számos vidéken, főleg a Dunántúlon a tánc helyét mulatóhelynek, mulatóháznak nevezték. A Duna mellékén mulatságnak, Mezőföld egyes vidékein (pl. Előszállás környékén) mulató megjelöléssel szerepelt.

A *cécó-, játzó-* és mulatóházakat bérbe vették. A dunántúli pusztákon a cselédházak előtti térség, télen pedig a négy család közös konyhája szolgált tánc helyül. Rossz időben, télen tanyákon is zárt helyiségekben tartották meg a táncot (pl. padkaporos bál), jó idő esetén pedig a szabad ég alatt. Juhászok a Hortobágyon és környékén sokszor a "seggenülő hodály" elejében tartottak juhnyírásakor ilyen mulatságot a gyapjűszedő aszszonyokkal. – PF 35., 40. BA.

*choragus*: a régi szótárak tanúsága szerint a táncmester latin megfelelője a choragus, "táncz mester, játékmester" jelentéssel. A XVI. században már táncmester céhek is működtek Nyugat-Európában. A XVIII. században a Debreceni Vőféléce is ellátott ilyen jellegű feladatot, különösen a bálak rendezésével. – PF 20., BA.

*cikka*: a hajdúdorogi tanyavilágban őszi vasárnap délután a fiatalok *cikkába* gyülekeztek (citerabál). Ez már "szerető" (menyasszony) választónak számított. Összszegyűltek egy dombos helyen fiúk, lányok, összefogóztak, egy pár közepén táncolt, amire azt mondták, ezek már megtalálták egymást. (Béres A.: Tanyai szokások és táncok a Hajdúságban. TTT 1976–77. 220 p.) – BA.

*csüördögölő*: a szilágysági Krasznán az "ugrós" ún. "oláhos" páros változatát a gyors csárdás folytatásaként táncolták párosan, a tempót fokozva és "verbunk"-nak, "csüördögölő"-nek nevezték. A Székelyföld nagyobbik részén (Udvarhely, Csík, Háromszék) a táncrend teljesen egyszerű formában maradt fenn. Itt a székelyverbunk vagy csüördögölő után következett a lassú jártatás, amelyet a dobogós mozdulatokkal átszótt, változatosabb sebes, ugrós, szökös, cigánycsárdás zárt le. A bukovinai székelek csárdásféle táncából a frisses újabb neve csüördögölő, amely a vándorlás során honosodott meg. – RPM 191., 193. PF 72.

*dalidő, dálidő, dárídó*: egy 1863-as leírásból (Nefelejcs 14–15. sz.) ismeretes a kunszentmártoni mesterlegények farsangi *lakoza*, vagy ahogyan másként nevezték,



dalidója. Lakozáson a múltban különösen olyan vendégeskedést értettek, amikor egy baráti csoport tagjai házról házra jártak, el-elidőztek, lakmároztak egymással. Ilyenek voltak a magyar mesterlegények farsangi napokon tartott mulatságai. "Dálibó"-, "dálidó"-, "dáridó"-nak nevezték a zajos falusi mulatságokat, az énekekkel, táncsal, eszem-iszommal járó lakomákat is. – PF 41.

*Debreceni Népi Együttes:* 1950 tavaszán alakult, hogy összegyűjtse és műsorában feldolgozza Hajdú-Bihar megye és az Alföld néphagyományait. Ma már hazánk minden tánc típusa és dialektusa szerepel műsorán. Közel 3000 fő azoknak a száma, akik itt nevelkedtek. Az elmúlt időkben Párizstól Pekingig, Helsinkitől Karthágóig három földrészen 42 alkalommal ismerhették meg műsorait. Nemzetközi fórumokon első és nagydíjat szerzett Tunéziában, Csehszlovákiában, Franciaországban, Romániában, Hollandiában, valamint Koppenhágában, ahol a világfesztiválon két alkalommal nyerte el a nagydíjat és a vele járó ARANY RÓZSÁT.

Tagjai középiskolás diákok, főiskolai, egyetemi hallgatók és munkásfiatalok, akik szabad idejüket fordítják a nemzeti hagyományok, elsősorban a tánc megismerésére, s a népek barátságának ápolására. Mint amatőr csoport ma is élvonalbeli együtteseink között tartható számon. Mindig megújuló tagságához mintegy 200 fő jelenti az utánpótlást. Debrecen M. J. Város Önkormányzata az AGROKER Vállalat támogatásával jelenleg a Kölcsey Művelődési Központ keretében, a Debreceni Nagyerdőn, önálló épületben (Pallagi u. 3/B) működik. Művészeti vez.: dr. Béres András, tánckar vez.: Kállai Gábor, vezető prímás: Benczi Gyula – Bíró István, asszisztens: Törökné Csécs Lenke. – BA.

"egy pár": a táncrendet a nép vidékenként különböző elnevezésekkel tartotta számon: egy pár, egy nóta, egy tánc, egy darab, egy turnus, szakasztás. A pár kifejezés csak Közép-Erdélyben ismeretes, és ott a táncciklusnak egy partnerrel való végigtáncolásával magyarázták az elnevezés eredetét. – PF 58., 64., 69.

*felkötős sarkantyú:* az ún. felkötős sarkantyú – ugyanis szíjjal kötötték fel – külső oldalán volt egy-két duplázott acélzörgő (pille, pengő), amelyet azért zörgős-csörgős sarkantyúnak is neveztek és tánc alkalmával szépen pengett. Közmondásban is szerepel: "Az Isten is olyannak adja a sarkantyús csizmát, aki nem tudja megpengetni", vagyis aki nem ért hozzá. – PF 35.

*fergeteges:* a szatmárököritői bokrétások híres tánckoreográfiáját, a "fergetegest" (az elnevezés Paulini Bélától származik) elsősül a helyi földbirtokos Németh Lili bárónő állította össze, kocsisának kiemelkedő tánc tudására támaszkodva. Az adott stílusban ezt az összeállítást mások még a hatvanas években sem tudták felülmúlni. – MT 54.

*gólya:* a gólya nevű táncot Székelyföldön az Amerikából hazatérő kivándoroltak terjesztették. Bizonyos vidékeken a táncmesterek tananyagában a "gólya" is szerepelt. – Az erdélyi táncrendben a különböző polgári társastáncok folklorizált fajtái szinte mindenütt kiegészítették a hagyományos táncrendet. Kalotaszeg tánc kultúrájába a polgári társastáncok – hétlépés, gólya – is beszűrődtek.

A párok egymás mögött oszlopban felsorakozva, rendszerint köríven haladva táncolják. A gólya állandó nyolcütemes dallamához kétrészes táncszakasz illeszkedik, amely többször ismétlődik. Feltehetőleg német eredetű, s dallama Amerikáig eljutott.

Észak-Magyarországon "virágtánc" néven ismerik, de megtalálható a nyírségi tirkópákoknál is. – PF 5., 24., 69. MNH 38., MNL II. 288. M. Gy.

*hajabokázás*: a leányok bandázásait, táncos összejöveteleit a Zselicségben hajabuka, hajabokázás néven ismerik. – PF 30.

*hajnaltűztánc*: a lakodalmi rituális táncok között találjuk a hajnaltűztáncot. Hajnalban a falu szélén vagy udvaron a násznép szalmából, kóróból tüzet rak, melyet a menyasszony és a násznép átugrál. Ennek mágikus erőt tulajdonítanak. A szokás Heves és Borsod megye palócok lakta vidékén gyakori, a lakodalmi tüzet a násznép körül táncolja. – PF 5. MK 161. ML II. 402.

*ió, ivó*: a palócság körében ismert táncalkalom; az ivó eredetileg kocsmai táncolást jelentett. A tánc rendezési és szervezési hagyományait a keleti palóc vidékeken a farsangi ió (ivó) őrizte meg legtisztábban. – PF 19., 36.

*iványozás*: Hosszúhetényben (Baranya m.) a lányok böjt alkalmával iványozni jártak. Elnevezését e táncos játék a kísértő dallam szövege alapján kapta. Kb. 20-30 lány összeállt és miközben a dalt énekelték, kígyózva haladtak. A folyamatosan előre kerülő két lány felemelt kezével kaput alkotott, amely alatt a többi átbújt. Szegek, zugok, falurészek vagy társadalmi rétegek szerint is elkülönültek a csoportok. – PF 32.

*kalácsozó*: a leánytáncok az északkeleti hegyvidéken nem korlátozódnak csupán a karikázókra. Sövénytáncok, kígyózó, kapuzó játékok, kvadrill formák, kalácsozó leányjátékok találhatók itt. Mindezt a gyermekjátékanyag gazdagsága is kiegészíti. – MK 167., 191., 192., 268.

*Kallós Zoltán* néprajzkutató (Válaszút, 1926.). Tanulmányait a kolozsvári Zeneművészeti Főiskolán végezte (1954). Kalotaszegen, Moldvában (1955), majd Gyimesen (1956) tanított. A zenefolklór, a népköltészet kérdéseivel, elsősorban balladákkal foglalkozik. Cikkei, tanulmányai romániai és magyarországi szakfolyóiratokban és lapokban jelennek meg. Martin Györgynek számos erdélyi gyűjtőmunkájában segítségére volt. Nagy helyismeretével és kiváló kapcsolatteremtő képességével a táncházmozgalomnak is hasznos szolgálatot tett. – FM Balladák könyve, Bukarest, 1970. Bp., 1973., 1977. Új guzsalyam mellett, Bukarest, 1973. – BA.

*kalotaszegi táncrend*: az erdélyi táncrend egyik fontos változata a kalotaszegi táncrend. Itt a táncélet virágkorában a legényes volt az ún. "pár" kezdőtánc. Ma már ritkábban kerül elő, s rendszerint csak virtuóz bemutatótáncként szerepel. A legényes tánc közben a lányok körben sifitelenek, "csoszognak". Ezt követte a ma is kedvelt csárdás és szapora. Kalotaszeg tánc kultúrája nem olyan régies ugyan, de bizonyos tánc-típusok legfejlettebb formáit itt találjuk meg. A kalotaszegi csárdás egyszerűbb, mint a mezőszéki, a férfiak már kevesebbet figuráznak, de megforgatják karjuk alatt a nőket, akik rendkívül virtuóz forgók. – PF 69. M. Gy.

*kerektánc*: a leányok énekszóra járt körtáncát, a karikában való táncolást és éneklést Márton József 1818-ból származó háromnyelvű szótára "karikában, vagy kerékben tántolni, karikás tántot járni" formában említi. A tánc nevének egyik első említése 1708-ból szintén a kerektánc alakváltozatait mutatja: "Chorus circularis: kerek-tánc". Alakzatról elnevezés. (Nyárádi Mihály. A kék kerek tánca. In Ethn.) – PF 18. MK 19., 166., 196., 259.



*lanc-tánc*: a lanc- vagy füzér és körtáncok igen nagy múltúak. A szórakozó funkciójú lánc-táncok Kelet-Európában a paraszti élet periferiáján főként a táncmulatságokon kívül őrizték meg az énekes kíséret régi állapotát. Az énekes körtánc néhol a szervezett bálók rendjébe is beépült. A láncforma különböző változatai gyakori alapformái az énekes-táncos gyermekjátékoknak. – MK 9–340.

*nyenyere* (tekerőlant): lant formájú hangszer, melynek húrjai gyantázott kerék dörzsölésére szólnak meg, a kereket a hangszer végére szerelt hajtókar forgatja. A nyenyerét különböző neveken már a középkorban ismerték; később koldusok hangszerevé züllött, majd a XVIII. század francia divatjai között bukkan fel. Manapság ritka népi hangszerként tartják számon. Az Alföldön, főleg Szentes környékén lakodalmat is muzsikáltak vele; a tanyai táncmulatságoknak megszokott hangszere volt. – Zenei ABC 105.

*nyolcas*: a nyárádmagyarósi táncrendben az ún. négyes, hatos, nyolcas is szerepelt. Ezek a polgári társastáncok folklorizált változatai. – PF 11.

*"őzdi viola"*: a Küküllő mentén régebben a ritka pontozót az "őzdi viola" és a "szegényes" dallamára játszották. – PF 70.

*öreges*: Kelet-Európában sok helyütt a táncrend első, lassú táncát nevezik "öregesnek". Ez a megjelölés az "öregeknek való" lassú tempóra, másrészt a hagyományos, régies mivoltára utal. – MNH 55.

*pásztorfogadás*: pásztorfogadáskor Hajdúnánáson ha kihirdették a tanácsházán a határozatot, a megfogadott pásztorok karikában (körben) táncoltak örömlükben. A pásztorok ismerték a verbunkot, de legszívesebben a juhásztáncot vagy kondástáncot játszottak bottal, üveggel. Ezek a táncok nagy ügyességet kívántak, viszont az ügyes táncost szerették és nagyon megbecsülték. – Irod. Béres András: Tanyai szokások és táncok a Hajdúságban. TTT 1976–77. Bp. 1977. 235–236. 1. BA.

*pendzsom*: a spontán táncalkalmak jászági elnevezése. Vasárnap délutánokon tartották előzetes megbeszélés alapján. Zárt helyen, vagy nyáron jó időben szabad ég alatt táncoltak; citerást vagy harmonikást fogadtak hozzá. Új ház építése alkalmával is rendezték, de különböző tréfás játékok helyszínét is jelentette. – PF 38.

*"rész"*: Mezőségen az volt a szokás, hogy miután négy-öt "pár" (táncciklus) lejárt, akkor kiáltották ki a "kezesek", hogy mennyit kell fizetni. Ekkor már a rendezők látták, hogy hány pár táncol és eszerint milyen arányban osszák meg a cigánynak járó részt. (Az összeget, amelyet a bálban vagy a táncban fizetni kell.) Itt általában nem belépődíjnak mondták, hanem *rész-nek*. – PF 53.

*Réthei Prikkel Marián* (Csém, 1871–Balatonfüred, 1925). Bencés szerzetes, tanár, nyelvész és etnográfus. Pannonhalmán és Budapesten tanult. 1896-tól tanított Sopronban, Pápán, Kőszegen, Esztergomban és Győrött. Néptáncaink széleskörű gyűjtésével, tanulmányozásával jeles munkát végzett. Tudományos tánc kutatásunk úttörője; nyelvhagyományaink, népköltészetünk kérdései is foglalkoztatták. – FM: A magyar táncnyelv. (Bp. 1906); A magyarság táncai (Bp. 1924). Gárdos R.: RPM (E. Ph. Közl. 1926.) – SI.

*Sallai verbunk*: minden falunak, illetőleg vidéknek voltak kiemelkedő táncos egyéniségei. Erre utalnak gyakran a személynévhez kötött elnevezések. Ilyen pl. a

"Bertóké verbunk" (Szigetköz), "Bene Ádám verbunkja" (Kiskunhalas), "Sallai verbunk" (Kéménd). – PF 11.

*silladri*, apró *silladri*: a bukovinai székelyek szabályozatlan szerkezetű tánckező férfi szólótánca, ill. forgós párostánc. A *silladri* név eredete ismeretlen. A *legényes* és *ugrós* között átmenetet képvisel, s mint ilyen a keleti székely és gyimesi csángó *féloláhos*, az alföldi *oláhos* és magyarországi cigánytáncok legközelebbi formai rokona. Páros formája a *marosszéki forgatós*. – A bukovinai székelyek a hagyományos férfi és párostáncok egy részét *silladrinak*, *csoszogtatónak* vagy *árgyelánosnak* nevezik, zenekísérettül *kanásztánc*–*ardeleana* dallamokat alkalmaztak. – PF 73. MNH 42., 192. MK 221., 240.

*szomorú tánc*: Hajdúdorogról adataink vannak arról, hogy ha fiatal leány vagy legény hal meg, mai napig menyasszonyi vagy vőlegényi ruhába öltöztetik. Koporsóját régebben leány- és legénytársai a vállukon vitték, a koporsó tetejére menyasszonyi koszorút vagy vőlegényi bokrétát tettek, a koporsó előtt felpántlikázott bottal, rozmarinkoszorúval vőfély haladt. A sírnál végzett szertartás után, amikor a pap eltávozott, a fiatalok még ott maradtak és az odarendelt zenészek muzsikájára menyasszonytáncot jártak. Csak sokszori ostromzásra következett be, amit az egyház szorgalmazott, hogy 1930 körül a táncot már nem a sír körül, hanem a temetőkapuban járták el, míg a harmincas évek közepére a *temetői tánc* teljesen elmaradt. A temetőben járt táncot egyébként *szomorú tánc* néven emlegették, mivel a lassú csárdásdallamra csupán néhány fordulatot tettek. Jelképes búcsúzásnak tartották, ugyanúgy, ahogyan kontyolás előtt a menyasszony búcsúzik éjfélkor a menyasszonytáncossal. – Irod.: Béres András: Tanyai szokások és táncok a Hajdúságban. TTT 1976–77. Bp., 1977. 226. pp. – BA.

*táncbahúzás*: a táncra kérés általános formái mellett régebbinek látszik a táncba húzás, vagy a kendővel való táncba hívás szokása. Dél-Alföldön (pl. Tápén) egy legény összeszedte a leányok zsebkendőjét és azok követték őt, vagy pedig összefogta kendőiket és úgy vezette, húzta őket a tánchelyre. Történeti forrásainkban gyakran előfordul a "táncba ragadni"; "táncba vonni" kifejezés. Czuczor Gergely 1843-ban használja a "társnért ragad" kifejezést. – PF 44., 56., 57.

*ungareszka*: a XVI–XVII. századi magyar vagy magyaros tánczenei muzsika összefoglaló elnevezése. Az ungareskák német, olasz, francia, lengyel citera- és lantkottafüzetekben különböző neveken, pl. ungarischer tanz, saltarello ungaro, haiducken dantz, hayducky alakváltozatokban szórványosan tűnnek fel. De feltűnnek magyarországi forrásokban is, pl. Lőcsey–Stark-féle virginálkönyv, Kájoni-, Vietorisz-kódex. Az ungareskák szervesen kapcsolódnak a nyugat-európai szomszéd népek korabeli táncdallamaihoz. A XVIII. századi gyűjtemények tanúsága szerint az ungareskahajdútánc a verbunkos zene egyik forrása. – MNH 186., 328. MGY.

*ülés*: a reggelig tartó mulatságokon, bálokon este vagy éjfélkor vacsoraszünet szakította meg a tánciklusok folyamatát. Szatmár megyében az éjféli szünetet ülésnek vagy rostoknak nevezték. Így hívták ezt Rozsályban is. Ekkor fogyasztották el a magukkal hozott élelmet. A lányok vagy hozzátartozóik megvendégelték az ismerős legényeket. A zenészek is ekkor étkeztek a tánchelyen, vagy a legénybíró, bandagazda házánál. Ekkor fél-, egyórás táncszünetet tartottak. – PF 74. BA.



*vasárnapi játszó*: a szórakozásra szolgáló táncalkalmak egyik legrégebbi formája a vasárnap délutáni játszó, amelyben eredetileg nagy szerepe volt a különböző játékoknak is, pl. az énekes labdajátékoknak. Valamikor összetettebb szórakozási forma volt, idővel táncalkalommá alakult át. A vasárnapok rendszeresen ismétlődő szórakozásait sokféle néven ismerték: vasárnapi tánc, nyári tánc, szabad tánc, vagy egyszerűen tánc. – PF 6., 26.

*Veszter Sándor*: a múlt század 40-es éveinek elején táncunknak külföldi megismertetésében szerzett érdemeket Veszter Sándor táncművész, ki jó magyar táncosokból és táncosnőkből szervezett társulatot. Saját zenekarával és társulatával bejárta Német és Franciaország, Anglia nagyvárosait, s mindenütt nagy sikert aratott. Táncaink egyes, páros és csoportos bemutatásával meghódította a közönséget. Így írt róla az akkor legelterjedtebb párizsi lap, a National: "V. S. úr, a társaság igazgatója a legkellemesebb táncos, kit láthatni, s tánca a leggyönyörűbb típusa a magyar táncnak. Nemes büszkeség árad el arcvonásain, s a ritka tűz és erő kifejezésével bájos hajlékonyság s könnyedség párosul." (1840) Egyébként V. S. itthon is bekapcsolódott a táncok széles körű megismertetésébe. – RPM 92.

*zártkörű bál*: a báloknak általában két alapvető változata alakult ki. Egyik a szabad bál, amelyen a belépődíj fizetése mellett mindenki részt vehetett. A másik a zártkörű bál, melyen az egyes korosztályok, társadalmi rétegek szóbeli vagy nyomtatott meghívó alapján jelenhettek meg. A kétféle bált vidékenként külön is megjelölték: pl. vegyes bál, zárt bál (Somogy m.), nyílt mulatság vagy bál (Bag), hívogatott bál, szabad bál (Gyimes). – PF 42.

*zenészek előtti táncolás*: a jó táncosok legszívesebben a zenészek előtt táncoltak, azt a helyet igyekeztek elfoglalni. Az ebből származó lökdösődésekből nézeteltérések, verekedések is származhattak. Egyes erdélyi falvakban olyan rend alakult ki, hogy bizonyos táncoknál páronként sorba álltak, vagy lassú mozgásokkal táncoltak, miközben arra várakoztak, hogy a zenészek elé kerüljenek, és ott kitáncolják magukat. Ilyen jelenség figyelhető meg a széki táncházban és Gyimesen az ún. sebes magyaros táncolása alkalmával, ahol szintén páronként lépnek a zenész elé. – PF 59.

*zsukáta* v. *zsuka*: a csúrdöngölő nevű székely tánc romános változata, a csíkiek féloláhosnak nevezik. Bihar és Szatmár megyék keletibb magyar községeiben pl. a zsukáta egészen otthonos, mivel rendszeren ugyanaz a cigány játszik a magyaroknak és a románoknak. – RPM 185., 186., 232.

Béres András

# REPERTÓRIUM

az 1991/92 és az 1992/93-as évadok magyar bemutatóiról, a Budapesten vendégszereplő külföldi együttesekről, a hazai és nemzetközi együtteseket bemutató tánc- és színházi fesztiválokról.

A teljességre törekvő – és minden további kiegészítést, helyesbítést szívesen fogadó – összeállítás rövidítései: Z. – zeneszerző, K. – koreográfus, Assz. – asszisztens, D. – díszlettervező, J. – jelmeztervező, B.m. – balettmester, P.v.b.m. – próbavezető balettmester, Karm. – karmester, Rend. – rendező, Dr. – dramaturg, Ea. – előadók, b.n. – balettnövendék, m.v. – mint vendég, szính. – színház, Műv. – művelődési, kisszính. – kisszínház, Szöv.könyv. – szöveggönyv, V/ – a Magyar Színházi Intézet Táncarchívumában található videofelvétel (VHS) nyilvántartási száma.

## I. BEMUTATÓK – FELÚJÍTÁSOK

## MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ

1991. nov. 28. és 29. – *Anna Karenina* – Operaház

Z.: Csajkovszkij műveiből összeállította Jármay Gyula, K.: Pártay Lilla, Assz.: Sárközi Gyula, B.m.: Metzger Márta, D.: Kézdy Lóránt, J.: Schäffer Judit, összekötő zene: Rácz Zoltán, előadja az Amadinda ütőegyüttes. Ea.:

Anna.....Pongor Ildikó / Hágai Katalin

Karenin.....Szakály György / Jezerniczky Sándor

Kitty ..... Volf Katalin / Végh Krisztina

Levin .....ifj. Nagy Zoltán / Nyakas László

Vronszkij.....Solymosi Zoltán

Dolly .....Balaton Regina / Kövessy Angéla

Lidia grófnő .....Metzger Márta

Betsy hercegnő.....Bán Teodóra / Molnár Márta

Sztvepán.....László Péter / Csillag Pál

Borzas, Halál.....Kováts Tibor / Eichner Tibor

Szeriőzsa .....Maloschik Péter b.n / Kaszás Attila b.n

Kitty szülei.....Gábor Zsuzsa / Janács Evelin

Hevesi Imre / Balogh András

Itáliai művészek .....Sárközi Gyula – Szilágyi Gyula – Erényi Béla /

Nagyszentpéteri Miklós – Balogh Béla –

Németh Attila

Orosz szólópár .....Oláh Csilla / Gál Gabriella

Tengler Tamás / Szilágyi Gy.

Tarantella szólópár.....Oláh Cs. / Soós Erika

Eichner T. / Balogh B.



*Irodalom:* 1991. VI. 4. Népszava, Várhegyi Andrea; 1991. VI. 8. Új Magyarország, (F.L.); 1991. XI. 27. Népszava, Péter Márta; 1991. XI. 28. Pesti Riport, Rajk András; 1991. XI. 30. Népszabadság, Zappe László; 1991. XII. 1. Vasárnapi Hírek, Rajk András; 1991. XII. 3. Esti Hírlap, Péter Márta, 1991. XII. 3. Kurír, Albert István; 1991. XII. 4. Népszava, Fodor Lajos; 1991. XII. 4. Pesti Hírlap, Dalos László; 1991. XII. 8. Vasárnapi Hírek, Magyar Katalin; 1991. XII. 10. Láttuk-Hallottuk, Fuchs Livia; 1991. XII. 11. Új Magyarország, Kerényi Mária; 1991. XII. 12. Magyar Nemzet, Gelencsér Ágnes; 1991. XII. 18. Ország-Világ, Szémann Béla; 1991. XII. 21. Magyar Hírlap, Kenessey András; 1992. I-II. Táncművészet, Körtvélyes Géza  
V/191 és 192

1992. febr. 28. és márc. 3. – *Cristoforo* – Operaház

Z.: Szakcsi Lakatos Béla, Írta: Kóródy Ildikó, K.: Keveházi Gábor, Assz.: Bán Teodóra, B.M.: Fajth Blanka, D.: Csikós Attila, J.: Dorin Gál m.v., Ea.:

Cristoforo ..... Szakály György / ifj. Nagy Zoltán  
India ..... Pongor Ildikó / Szabadi Edit  
Amerika ..... Volf Katalin / Balaton Regina  
Angyal..... Rudolf Nurejev m.v. / Jezerniczky Sándor (II. 29.)  
Indián törzsfőnök ..... Eichner Tibor / Sárközi Gyula  
Isabella ..... Bán Teodóra / Szalay Klára  
Ferdinánd ..... Jezerniczky S. / László Péter (II.29.)  
Főasztrológus ..... Erényi Béla / Szilágyi Gyula  
Főtérképész ..... Balogh Béla / Solti Csaba  
Sylvio ..... Tengler Tamás / Németh Attila  
Bartolomeo..... Szilágyi Gy. / Nagyszentpéteri Miklós  
Selyem ..... Rujsz Edit / Csik Edina  
Fűszer ..... Venekei Mariann / Mráz Kornélia  
Ékszer..... Oláh Csilla / Dienes Ilona  
Asztrológusok ..... Csillag Pál, Pápai György, Sábli Péter, Rotter Oszkár  
Térképészek..... Balogh András, Hevesi Imre, Németh A.,  
Elek T. Zsolt

*Irodalom:* 1992. I. 28. Népszava, (várhegyi); 1992. II. 6. Magyar Hírlap, Rajk András; 1992. III. 1. Vasárnapi Hírek, Rajk András; 1992. III. 2. Népszabadság, Zappe László; 1992. III. 4. Népszava, Fodor Lajos; 1992. III. 5. Művek, műhelyek..., Keveházi Gábor, Fuchs Livia; 1992. III. 7. Magyar Hírlap, Kenessey András; 1992. III. 13. Élet és Irodalom, Péter Márta; 1992. III. 14. Pesti Hírlap, Róna Katalin; 1992. III. 17. Új Magyarország, (F.L.); 1992/III-IV. Táncművészet, Kaán Zsuzsa  
V/206

## GYŐRI BALETT

1991. nov. 22. – *Gulliver úr utazásai* – Győri Nemzeti Színház

Szöv. könyv. d. és j.: Gombár Judit, B.m.: Sterbinszky László

### *Gulliver Liliputban*

Z.: népzenei összeállítás, K.: Bombicz Barbara, William Fomin, Ea.:

Gulliver .....	Demcsák Ottó
Admirális .....	Szigeti Edvárd b.n.
Császár .....	Horváth Krisztián b.n.
Császárnő .....	Ventura Henriette b.n.
Kincstárnokné .....	Sóthy Virág b.n.

### *Gulliver az óriásoknál*

Z.: összeállítás Yannis Markopoulos, az Amadinda együttes zenéiből és tibeti népzeneiből, K.: Kiss János, E.a.:

Gulliver .....	Demcsák O. és Payer Ákos b.n.
Óriásparaszt .....	Szigeti Gábor
Óriásparaszt felesége .....	Horváth Gizella
Lányok .....	Horváth Erika, Tibola Gyöngyi
Óriás törpe .....	W. Fomin
Király .....	Tárnoki Tamás
Inasok .....	Müller Ervin, Ábrahám Zoltán
Óriás parasztnők .....	Dorkó Edina, Ströck Barbara, Dusana Skarcaková, Szántai Kiss Hajnalka
Óriás paraszt férfiak .....	Sebestyén Ákos, Zádorvölgyi László
Óriás nők .....	Éva Hotová, Pintér Tímea, Szántai K. H.
Óriás férfiak .....	Szigeti G., Péter Tuhovcsák, Zádorvölgyi L.
Hoppmester .....	Torba István b. n.

### *Gulliver a Nyihaháknál\**

Z.: Gian Piero Reverberi, Iváno Pasevi, Y. Markopoulos, K.: Demcsák Ottó, Ea.:

Gulliver .....	Demcsák O.
Nyihaha pár .....	Horváth E., Tárnoki T.
Nyihaha ősanya .....	Horváth G.
Kiscsikók .....	É. Hotová, Pintér T.
Két fiatal mén .....	W. Fomin, Müller E.
Jehu lány .....	Loósz Kriszina
Ős mén .....	Szigeti G.
Nyihahák .....	Dorkó E., Kara Zsuzsa, Ströck B., Müller E.
Jehuk .....	Ábrahám Z., D. Skárcálova, Balatoni Szilvia, Major Szilvia, P. Tuhovcsák, Sebestény Á., Szántai K.H., Szőke Katalin, Tibola Gy.

\* a koreográfia előbemutatója 1991. X. 28-án volt Budapesten, az Operaházban



*Irodalom:* 1991. IX. 9. Népszabadság, Hajba Ferenc; 1991. XI. 18. interjú a Stúdió '91-ben; 1991. XI. 22. Népszabadság, Hajba Ferenc; 1991. XI. 22. Pesti Hírlap, Nichols Andrea; 1991. XI. 23. Kisalföld, Varga Lajos; 1991. XI. 24. Vasárnapi Hírek, Illés Jenő; 1991. XI. 26. Láttuk–Hallottuk, Fuchs Livia; 1991. XII. 11. Új Magyarország, (F.L.); 1992. I. 11. Nők Lapja, Burkus Zoltán; 1992. III. 10. Fejér Megyei Hírlap, Kulich Erzsébet; 1992/I-II. Táncművészet, képriport; 1992/ V-VI. Táncművészet, Kisgergely József  
V/210

1992. ápr. 24. – *Requiem az életért* – Győri Nemzeti Színház

#### ***Fény és árnyák***

Z.: W.A. Mozart, K.: William Fomin, D. és J.: Gombár Judit, Ea.:

Mozart.....	W. Fomin
Salieri.....	Demcsák Ottó
Konstanza.....	Horváth Erika
Lányok .....	Éva Hotová, Loósz Krisztina, Pintér Tímea, Dorkó Edina, Ströck Barbara
Fiúk .....	Péter Tuhovcsák, Tárnoki Tamás, Ábrahám Zoltán, Müller Ervin, Zádorvölgyi László

#### ***Könnyek tengere***

Z.: G. Mahler, K.: Libor Vaculik, D. és J.: Gombár Judit, Ea.:

Anya.....	Bombicz Barbara
Szerelem.....	Horváth Erika
Halál.....	W. Fomin
I. fiú.....	Müller E.
II. fiú.....	Zádorvölgyi L.
III. fiú.....	Demcsák O.

#### ***Az örök vándor***

Z.: összeállítás, K. és D. Demcsák O, J.: Nikolaus Dobray, Ea.:

Yin .....	Loósz Krisztina
Yang.....	W. Fomin
Vándor .....	Demcsák O.
Sötét szírom .....	Bombicz B.
Két vamp.....	Horváth E., Pintér T.
Két csavargó .....	Zádorvölgyi L., Müller E.
Az öreg kéregető.....	Szigeti Gábor

*Irodalom:* 1992/V-VI. Táncművészet, Körtvélyes Géza, Kaán Zsuzsa,  
V/221

## PÉCSI BALETT

1991 nov. 22. – *Rómeó és Júlia* – Pécsi Nemzeti Színház

(magyaroszági bemutató)

Z.: Sz. Prokofjev, K.: Herczog István m.v., Assz.: Váradi M. István, Szabolics Éva, D.: Vata Emil, J.: Húros Annamária, Bet.: Dévay Katalin, Ea.:

Lőrinc barát.....Szakály György m.v

Capulet.....Hajzer Gábor

Capuletné.....Szabolics É.

Júlia.....Kovács Zsuzsanna

Tybalt.....Lencsés Károly

Júlia dajkája.....Krasznói Klára

Paris gróf.....Sergeant Anthony

Rómeó.....Lovas Pál

Mercutio.....Solymos Pál

Benvolio.....Kocsis Tamás

Halál.....Gombosi László

Montague.....Herda János

*Irodalom:* 1991. XI. 20. Új Dunántúli Napló, Hodnik I.; 1991. XII. 2. Láttuk–Hallottuk, Fuchs Livia; 1991 XII. 5. Népszava, Máta Györgyi; 1991. XII. 7. Új Dunántúli Napló, H. Major Rita; 1991. XII. 14. Somogyi Hírlap, Wallinger Endre; 1992. III. 14. Magyar Hírlap, Kenessey András; 1992/I-II. Táncművészet, Major Rita; 1992/V-VI. Táncművészet, Máta Györgyi  
V/212

1992. máj 1. – *Panasz és diadal* – Pécsi Nemzeti Színház

*In memoriam...*

Z.: Szebeni János, Sándor Péter, K.: Hajzer Gábor, J.: Hammer Edit, Ea.:

Halál.....Lovas Pál

Nő.....Sipson Karen

Férfi.....Sergeant Anthony

*Tasso*

Z.: Liszt Ferenc, K.: Körmendy László, J.: Hammer E., Ea.: Neskov Álexandar, Lencsés Károly, Paronai Magdolna, Adams Elisabeth Mary, Nübl Tamara, Orosz Mónika

*Egy faun halála*

Z.: C. Debussy, K.: Szakály György m.v., Assz.: Végh Krisztina, Dr.: Böhm György, J.: Hammer E., Ea.:

N.....Solymos Pál

A feleség.....Seprényi Tímea

A "látogatók".....Sergeant Anthony, Nagy Yvette, Lencsés Károly



*Irodalom:* 1992. V. 16. Új Dunántúli Napló, H. Major Rita; 1992/V-VI. Táncművészet, Major Rita

## **SZEGEDI BALETT**

1991 dec. 20. – *Az idő maszkjai* – Szegedi Nemz. Szính. Kisszính.

### **A képzelet órája**

Z.: montázs, K.: Juronics Tamás, Assz.: Zarnóczai Gizella, D. és J.: Csík György m.v., Ea.:

A lány.....Péntek Kata

A fiú.....Pataki András

A férfi.....Kalmár Attila

A képzelet figurái.....Prepeliczay Annamária, Zarnóczai G., Juronics T.

Barátnők.....Bodor Johanna, Fekete Hedvig, Kovács Anita

### **24 percben**

Z.: kollázs, K.: Lőrinc Katalin m.v., Assz.: Zarnóczai G., D. és J.: Csík György m.v. Ea.:

Világos ruhában.....Péntek K.

Sötét ruhában.....Fekete H.

Egy pár.....Bodor J., Pataki A.,

Egy ember.....Kalmár A.

Egy gyerek.....Farkas Zsuzsanna

### **A négy évszak 1939.**

Z.: A. Vivaldi, K.: Imre Zoltán, Assz.: Zarnóczai G., Dr.: Böhm György, B.m. Dévényi Edit, D. és J. Csík Gy. m.v., Ea.: Békési Mária, Bodor J., Domsa Sorin, Farkas Zs., Fekete H., Juhos István, Juronics T., Kalmár A., Kiss István Róbert, Kolep Zoltán, Kovács A., Mátó Éva, Pataki A., Péntek K., Prepeliczay A., Sárközi Attila, Topolánszky Tamás, Zarnóczai G.

*Irodalom:* 1991. XII. 15. Magyar Hírlap, Kenessey András; 1991. XII. 23. Délvilág, Csuri Ákos; 1991. XII. 23. Dél-Magyarország, Sulyok Erzsébet; 1991. XII. 28. Délvilág, Dohány Edit; 1991. XII. 29. Dél-Magyarország, S.E.; 1992. II. 27. Új Magyarország, (F.L.); 1992/I-II. Táncművészet, Sulyok Erzsébet; 1992. V-VI. Táncművészet, Kisgergely József  
V/218

1992. ápr. 3. – *Táncok és virágok* – Szegedi Nemzeti Szính.

### **Die Nacht (Az éjszaka)**

Z.: kollázs, K.: Bertrad D'At, Assz.: Bodor Johanna, D. és J.: Molnár Zsuzsa, Ea.: Fekete Hedvig, Kovács Anita, Péntek Kata, Prepeliczay Annamária, Juronics Tamás, Kiss István Róbert, Pataki András, Sárközi Tamás, Zarnóczai Gizella

***Egy alig használt szárítókötél visszaemlékezései*** (együttes bemutató)

Z.: montázs, K.. Juronics T. Ea.: Péntek K., Zarnóczai G., Juronics T., Kalmár Attila, Pataki A.

***Tűzijáték*** (magyarországi bemutató)

Z.: John Adams, K.: Bernd Schinkowski m.v.: Assz.: Bodor J., D. és J.: Molnár Zsuzsa, Ea.: Békési Mária, Farkas Zsuzsanna, Kovács A., Péntek K., Prepeliczay A., Zarnóczai G., Domsa Sorin, Juronics T., Kalmár A., Kiss I.R., Kolep Zoltán, Pataki A., Topolánszky Tamás

*Irodalom:* 1992. IV. 1. Dél-Magyarország, S.E; 1992. IV. 6. Dél-Magyarország, Sulyok Erzsébet; 1992. IV. 13. Új Magyarország, (F-a); 1992/V-VI. Táncművészet, Kővágó Zsuzsa

***SZEGEDI BALETT STUDIO***

1992. febr. 24. – *Intim szférák* – Budapest, Honv. Műv. Ház

***Kis női szalon***

Z., D. és J.: Árvai György, K.: Bozsik Yvette, Ea.: Zarnóczai Gizella, Bodor Johanna, Péntek Kata

***Egy alig használt szárítókötél visszaemlékezései***

Z.: montázs, K.. Juronics Tamás, Ea.: Péntek K., Zarnóczai G., Juronics T., Kalmár Attila, Pataki András

***Sors-Concerto***

Z.: W. A. Mozart, A. Vivaldi, K.: Juronics T., Ea.: Péntek K., Zarnóczai G., Juronics T., Pataki A., Sárközi Attila

*Irodalom:* 1992. II. 29. Esti Hírlap, Péter Márta; 1992. II. 29. Dél-Magyarország, Sulyok Erzsébet; 1992. III. 5. Dél-Magyarország, Sulyok Erzsébet; 1992. III. 6. Népszabadság, Kővágó Zsuzsa  
V/207

***ROCK SZÍNHÁZ TÁNCMŰHELYE***

1992. febr. 15. – *Idők* – Arany János Színház

K.: Krámer György, J.: Horváth Kata, Vil.: Grusz Miklós, Assz.: Pattantyús Anikó, Ea.: Bakó Gábor, Csengeri Ottilia, Horváth Tamás, Kárpáti Zita, Kispál Anita, Konyhás László, Kövesdi Éva, Kravalik Brigitta, Lázár Tibor, Mirtse Réka, Nagy Beáta, Oláh Tibor, Petridisz Hrisztosz, Rogács László, Szentesi Zsuzsanna, Zachar Lóránd



### **Exodus**

Z.: Wojciech Kilar

### **Töredékálom**

Z.: Márta István

### **A "rend"**

Z.: Várkonyi Mátyás

*Irodalom:* 1992. II. 21. Népszabadság, Kővágó Zsuzsa; 1992 III. 2. Új Magyarország, F.L.; 1992/III-IV. Táncművészet, Szentesi Szilvia  
V/216

## **VESZPRÉMI TÁNCMŰHELY**

1992. ápr. 3. – *Örökmozgólét* – Veszprémi Petőfi Szính.

D.: Perlaki Róbert, Ea.: Fincza Erika (Seven Arts), Boros István, Lepeha Natasa, Horváth Tamás, Péchy Cecilia, Iszjakin Szergej, Zsirka Erika, Zachár Lóránt

### **Támad a szél** (együttes bemutató)

Z.: Márta István, K.: Krámer György, J.: Dobsis Márta

### **Átírt részlet**

Z.: montázs, K. és J.: Lőrinc Katalin

### **Köszönés nélkül**

Z.: montázs, K.: Fincza E., J.: Böhm Kati

### **Koyaanisquatsi**

Z.: Philip Glass, K.: Krámer Gy., J.: Dobis M.

*Irodalom:* 1992. III. 28. Veszprémi Napló, Horváth György; 1992. IV. 4. Veszprémi Napló, Borbás János; 1992. IV. 7. Kurír, T. Szabó Ervin; 1992. IV. 7. Veszprémi Napló, Üveges Sándor; 1992. IV. 15. Esti Hírlap, (üs); 1993. I. 7. Magyar Nemzet, Gelencsér Ágnes

## **MAGYAR TÁNCMŰVÉSZETI FŐISKOLA**

1991. dec. 16 – *Koreográfiai Szemle* – Reflektor Színpad

### **Boldogság**

Z.: arab és andalúz népzene, K.: Szirmay Vera, Ea.: Meszler Viktória, Szentiványi Kinga, Czétényi László

**Nem!**

Z.: A. Snittke, K.: Reszegi Krisztina, Ea.: Balázs Beatrix, Kazinczy Eszter, Solti Csaba

**Nulla óra**

Z.: A. Piazzolla, K.: Kwamina Roberts, Ea.: Andrea Paolini Merlo, Cserta József, K. Roberts

**Négy lépés a döntésig**

Z.: Lord John, K.: Josef Borbély, Ea.: Anna del Guerra, Kun Attila, Farkas István

1992. márc. 20. – Petőfi Csarnok

**La Mer**

A Novus Tavaszi Napok keretében

Z.: Jan Garbarek, K.: Reszegi K., Ea.: Michael Kropf, Reszegi K.

**G. MUSICAL ÉS BALETT PRODUKCIÓS IRODA**

1991. okt. 28. – *Siratóasszonyok* – Operaház

A Táncművészeti gálaest keretében

Z.: G. Mahler, K.: Gajdos József, Ea.: Balaton Regina, Hágai Katalin

1992. júl. 7. – *Vágyak bolondulásig* – Főv. Operett Szính.

D.: Hani János, J.: Kemenes Fanny

**Bolond tűz**

Z.: montázs, K.: Gajdos József, írta: Bars József, Ea.: Sebestyén Csaba, Hágai Katalin, Kovács Tibor, Eichner Tibor, Soós Erika, Szilágyi Gyula, Venekei Mariann

**Ez is szerelem**

Z.: spanyol népzene, K.: Tengler Tamás, Ea.: Kövessy Angéla, Gajdos J., Venekei M., Rujsz Edit, Castillo Dolores, Lencsés Éva, Szilágyi Gy., Nagyszentpéteri Miklós, Cserháti Miklós, Sábli Péter

*Irodalom*: 1992. VII. 24. Élet és Irodalom, Péter Márta; 1992/VIII-IX. Táncművészet, Kisgergely József  
V/236

**KÖZÉP-EURÓPA TÁNCSZÍNHÁZ**

1991 nov. 16. – *A vérnősző barom visszatér* – Bp-i Kamaraszínház

K.: Énekes István, J.: Horváth Kati, D.: Szörényi István, Fény: Jankovics József

**A vérnősző barom visszatér**

Z.: Heffner Attila



**A motívum metamorfózisa**

Z.: Énekes I.

**Ajándék "Magam magam"**

Z.: ifj. Ács Gyula

*Irodalom:* 1992. V. 4. Dunaújvárosi Napló, - boda -

1992 ápr. 26 – **Pólusok** – Nemzeti Színház

**Ellentétek** (felújítás)

Z.: Rossa László, K.: Szigeti Károly, J.: Horváth Katalin, Ea.: Fodor Katalin,  
László Gyula, Molnár Zsolt, Tokai Tibor és az együttes

**A tékozló fiú** (együttes bemutató)

Z.: népzenei összeállítás, K.: Kricskovics Antal, J.: Gombár Judit, Ea.:

Tékozló fiú ..... László Gy.

Apa ..... Pásztor Attila

Testvér ..... Kovács Zoltán

Menyasszony ..... Auksz Éva

**Relációk II.** (együttes bemutató)

Z.: montázs, K.: Kricskovics A, Ea.: Kiss Izabella, Tokai T., Molnár Zsolt

**Pólusok** (együttes bemutató)

Z.: montázs, K.: Kricskovics A., J.: Gombár J., Ea.: Rogács Péter, Fodor K.,  
László Gy. és a tánckar

*Irodalom:* 1992. IV. 30. Új Magyarország, (F-a); 1992/V-VI. Táncművészet,  
Szúdy Eszter

V/220

**MAGYAR ÁLLAMI NÉPI EGYÜTTES**

1992. márc 14 – "*Elindultam szép hazámbul*" – Budai Vigadó

Z.: Berki László, K.: Tímár Sándor

*Matyó képek*

*Sárközi játszó*

*Szegényes és pontozó*

*Táncszók* (együttes bemutató)

Vers: Nagy László

*Magyarszováti táncrend*

*Kőrispataki forgató*

*Bagi verbunk és forgós*  
Szlavóniai karikázó  
*Hajdútánci emlékek*  
*Rábaközi táncok*  
V/219

## **ARTUS TÁNC- ÉS MOZGÁSSSTÚDIÓ**

1991. aug. 15 – **Turul** – Szegedi Szabad Színházak Találkozója  
(Később Zápturul címen)

Hang: Sólyom Tamás, Fény: Kocsis Gábor, Írta, K. és rend.: Goda Gábor, Ea.:  
Mándy Ildikó, Goda G., Méhes Csaba

## **BERGER TÁNCEGYÜTTES**

1992. ápr. 7. – **Bolyongás** – Mu Színház

Z.: Wim Mertens, Jon Hassel, Farafina, Brian Eno – David Byrne, D. és J.: Kiss  
Anikó, K.: Berger Gyula, Ea.: Bánki Gabriella, Gálik Éva, Gerencsér Ildikó, Kozma  
Zsuzsanna, Hargitai Ákos, Kálmán Ferenc, Visontay Miklós

## **TERMÉSZETES VÉSZEK KOLLEKTÍVA**

1992. jún. 19 – **Csendzóna** – Petőfi Csarnok

Z., D., J. és rendezte: Árvay György, K.: Bozsik Yvette, Ea.: Bozsik Y., Magyar  
Éva, Simek Adrienn, Blazejovszky Boris, Stampf Katalin

*Irodalom:* 1992. július 3., Élet és Irodalom, Péter Márta



## II. FESZTIVÁLOK

### 7. NEMZETKÖZI MOZGÁSSZÍNHÁZ TALÁLKOZÓ

1991. okt. 1-6.

Szkéné és Mu Színház

Gardi Hutter: *Jeanne d'Arppo a bátor Hanna*

K.T.O. Theatre: *Tótágast állva*

Meta Theater: *Éjszakai kimenő, őszi szél*

Regős Pál és Emi Hatano:

*Zarándokének*

Artus Tánc- és Ugrószínház:

*Turul*

Cooperativa del Teatro Scientifico:

*Commedia dell'arte*

Teatro Pupa: *Bestiárium*

Justin Case: *Komikus szóló*

Kaleidoscope Theatre Company:

*Szerelem, vér, hazugság*

The Sofa Trió: *A dívány (magyarországi bemutató)*

Természetes Vészek Kollektíva:

*Originátor*

Editta Braun and Company:

*Anyagok zenére és táncra*

Group Wierszalin: *Borsógörgő*

Kodály Kamara Táncegyüttes:

*Hommage à Bartók*

Divaldo na Provazku:

*Shakespearemania*

Arvisura Színházi Társaság:

*Magyar Elektra*

### BAGNOLETI RENCONTRES CHOREGRAPHIQUES INTERNATIONALES SELEJTEZŐJE

1992 február 18-19. – Petőfi Csarnok

Glej and Betontanc Theater: *Pour Chaque mot une piece d'or*

K.: Matjaz Pograz

Szegedi Balett Stúdió: *Egy alig használt szárítókötél visszaemlékezései*

Tranz-Danz: *Ideiglenes cím*

K.: Kovács Gerzson Péter

Artus Tánc- és Ugrószínház: *Turul*

K.: Goda Gábor

Berger Táncegyüttes: *Bolyongás*

K.: Berger Gyula

Plesni Theater (A társulat fellépett, de a mű adatait nem publikálták.)

## **INTERBALETT '92**

1992. márc. 17-28. – *Angol Nemzeti Balett* – Operaház

### ***Idegenként jöttem***

Z.: R. Schubert, K.: Robert North, D.: A. Storer

### ***Hattyúdál***

Z.: Ph. Chambon, K. és D.: Christopher Bruce

### ***Etűdök***

Z.: K. Riisager, D. és J.: R. Gerard és D. Dean, K.: H. Lander

*Győri Balett* – Budapest Sportcsarnok

### ***Gulliver úr utazásai***

*Lyoni Opera Balettkara* – Vígszínház

### ***Kisugárzások***

Z.F. Poulenc, K.: Niels Christie, D. és J.: Keso Dekker

### ***Steptext***

Z.: J. S. Bach, K., D. és J.: William Forsythe

### ***Fehér könnyek***

Z.: J. S. Bach, Purcell és Balbastre, K.: Angelin Preljocaj, J.: A. Goncalves

### ***Love Songs***

Z.: Aretha Franklin és Dianna Warwick, K., D., és J.: W. Forsythe

*M. Áll. Operaház Balettegyüttese* – Operaház

### ***Cristoforo***

*Paul Taylor Táncegyüttes* – Vígszínház

### ***Rózsák***

Z.: Wagner és Bearmann, K.: Paul Taylor, J.: W. Ivey Long

### ***Szygy***

Z.: Donald York, K.: P. Taylor, J.: Santo Joquasto

### ***Esplanade***

Z.: J. S. Bach, K.: P. Taylor, J.: John Rawlings

*Pécsi Balett* – Vígszínház

Rómeó és Júlia



Szegedi Balett – Vígszínház  
A négy évszak 1939  
A képzelet órája

## **TÁNC '92**

1992. jún. 1-19. Petőfi Csarnok, Mu Színház, Francia Intézet  
*Patrick Bossatti és Bertrand Lombard*  
***Mana Danse de Nada***

*Michel Kelemenis együttese*  
***C'est un vaudeville***

Z.: Vincent Scotto, K.: M. Kelemenis, J.: Genevive Delrieux

## **Repertorio**

Z.: Eric Travers, K.: M. Kelemenis

*Christine Bastin együttese*  
***Grace***

Z.: B. Parmégiani, A. Part, K.: Ch. Bastin

*Zákány csoport*  
***Töredékek***

Z.: Fauré - Tamina, K.: Zákány M.

## **Fejezetek**

Z.: montázs és Bach, K.: Zákány M.

*Sarbo együttes*  
***Holtak szigete***

*Doug Elkins együttese*  
***The Patrooka Variations***

Z.: kollázs, K.: D. Elkins

## ***The Testosterone Diversions***

K.: D. Elkins

## ***The Stuff of Recoiling***

Z.: Nusrat Fateh Ali Khan, David Byrne, K.: D. Elkins

*Yvonne*

## ***Where was Rainen when I had Disco Fever?***

Z.: válogatás, K.: D. Elkins

*Budapest Tánciskola*  
**Cseréptörés II.**

*Algelika Oei együttese*  
**Aliud**

Z.: kollázs, K.: A. Oei

*José Besprosvany együttese*  
**Retours**

Z.: I. Sztravinszkij, A. Schnittke, J-P. Delueze, K.: J. Besprosvany

*Természetes Vészek Kollektíva*  
**Csendzóna**

Hazai társulatok esetén lásd még a Bemutatók... rovatot is!

\*\*\*

### **III. VENDÉGSZEREPLŐK**

*Perui Népi Együttes*

1991. okt. 4. – *Peru táncol és énekel* – Honvéd Műv. Ház

*Valicha huyano*

*Északi marinera*

*Kreol polka*

*Kajelo*

*Lando*

*Puneda Pandilla*

*Zamacueca*

*Limai marinera*

*Alcatraz*

*Tondero*

*Ollótánc*

*Chunguinada*

*Stagium Táncszínház*

1991. okt. 7. –

*Kuarup* – Honvéd Műv. Ház

*Batucada*

*Quadrilha*

*Coisas do Brasil*

Z.: braziliai zenei összeállítások, K.: Decio Otero

*"Ostwärts" – svájci Táncnapok*

*Ch-Tanztheater*



1991. okt. 22/23. – *Les Reines* – Petőfi Csarnok

Z.: Roger Baudet, K.: Myriam Naisy, Assz.: Eva Trachsel, D.: Sceno, Johannes Knoth, J.: Genevive Mathier, Elisabeth Schubiger

*Paradogs*

1991 okt. 27/29. – *Mov'ng* – Petőfi Csarnok

K.: Christian Matti, D.: Roger Baudet

**5 szóló**

*Compagnie Pal Frenák*

1991. nov. – *TER* – Petőfi Csarnok

Z.: ifj. Kurtág György, K.: Frenák Pál

*Compagnie Richard Mouridian*

1992. nov. 27. – *Tegnap elmegyek* – Petőfi Csarnok

*Nucleodanza*

1991. nov. 11. – *Tilt* – Honvéd. Műv. Ház

Z.: válogatás, K.: Margita Bali és Ines Sanguinetti, J.: Monica Toschi

*Misteriously It Won't Happen*

Z.: Edgar Rudnitzky, K.: Mariana Blutrach, I. Sanguinetti, Gustavo Lesgart és Miguel Robles

*Cadavre Exquis*

Z.: montázs, K.: M. Bali, M. Blutrach, G. Lesgart, Luis Baldaserre, I. Sanguinetti, J.: M. Toschi

*The Patagonia Song and Dance Team*

Z. és K.: Susana Tambutti, J. és D.: Graciela Galan

*Le 8 Renversé*

1991. dec. 4-5. – *Szerelemnyomok* – Szkéné Színház

K.: Clara Foris

*Folkwang Tanzstudio*

1991 dec. 4. – *Vörös rózsák* – Petőfi Csarnok

Z.: Bach, Boulanger, Deller és korzikai folklór, K.: Rainer Behr, J.: Anne Betgens

*Sanguis*

Z.: Bach, K. és J.: Urs Dietrich

*Szun Ping és Je Csin-Szen*

1992. febr. 1. – **Bemutató** – Szkéné Színház

*Thorsten Händler*

1992. jan. 17-19. – **Spartacus** – Erkel Színház

Z.: A. Hacsaturján, K.: Seregi László, a művész a balett címszerepét táncolta

*Rudolf Nurejev*

1992. febr. 28. – **Cristoforo** – Operaház

Z.: Szakcsi Lakatos Béla, K.: Keveházi Gábor, a művész az angyal szerepét táncolta

*Ladányi Andrea*

1992. márc. 15-16. – **A romlás virága** – Merlin Színház

(dedicated to: H. A.)

Z.: Dead Can Dance, K.: Jorma Uotinen, látvány: J. Uotinen és Ladányi A.

*Carolyn Carlson*

1992. márc. 22. – **Improvizációk** – Petőfi Csarnok

Z.: Michel Portal, K.: C. Carlson

*Bebe Miller and Co.*

1992. márc. 24. – **The Habit of Attraction** – Petőfi Csarnok

*Rain*

**The Jimmy Hendrix project**

K.: B. Miller

*Ris et Danceries*

1992. márc. 26. – **Barokk táncok** – Arizona Színház

*Elisabeth Streb Ringside Inc.*

1992. márc. 27. – **Táncest** – Petőfi Csarnok

*Gizella Witkowsky*

1992. ápr. 5., 7., 8. – **Diótörő** – Erkel Színház

Z.: P. Csajkovszkij, K.: V. Vojnonen, a művésznő Mária hercegnő szerepét táncolta.

*Flamencos en Route*

1992. április 12. – **La Celestina** – Honvéd Műv. Ház

1992. ápr. 22. – **Isadora Duncan emlékest** – Honvéd Műv. Ház

**Pillanatok találkozása**

Z.: Keith Jarrett és Philip Glass, K.: Osztrogonác Ágnes, Ea.: mozdulatművészeti csoport.



***Tanagrák***

Z.: A. Vivaldi, Ea.: Isadora Duncan Dance Group

***Chopin: Valse Brillante – Lassu mazurka – Játékos mazurka***

Ea.: I. Duncan D. G.

***Beethoven: VII. szimfónia (Allegretto)***

K.: Barbara Kane, Ea.: I. Duncan D. G.

***Gluck: Orfeusz és Eurikidé***

K.: B. Kane, Ea.: I. Duncan

***Gluck: Don Juan (bacchanália)***

K.: B. Kane, Ea.: Duncan D. G.

***A napkelte***

Z.: Marek Kopelent, K.: Eva Blazicková, J.: Renata Lhotkátová, Ea.: E. Blazicková együttese

***Ének a hajhoz***

Z.: Chik Corea, K.: E. Blazicková, Ea.: E. Blazicková együttese

***Ave Maria***

Z.: F. Schubert, Ea.: Lori Belilove

***A szerelem arcai***

Z.: J. Brahms, Ea.: L. Belilove

***Anya és Forradalmár***

Z.: A. Szkrjabin, Ea.: L. Belilove

***A gyönyörű kék Dunán***

Z.: Johann Strauss, Ea.: L. Belilove

***Hullámverés (Brit kortárs színházi fesztivál)***

1992. április 24. – május 1.

*Stephen Taylor Woodrow – Merlin Színház*

***Élőképek***

*Man Act – Szkéné Színház*

***Jelenetek az emberről***

DV8 Physical Theatre – Petőfi Csarnok  
**Furcsa hal**

Dance Quorum – Merlin Színház  
**Nincs haladék**

Steve Shill Company – Szkéné Színház  
**Arccal lefelé**

Pirate Productions – Merlin Színház  
**Pacsirta**

Ralf Ralf – Merlin Színház  
**Hát nem látod a szemedtől?**

A Párizsi Opera csillagai: W. Piollet, J. Guizerix, J.-Ch. Paré  
1992. ápr. 29. – **Mulatságok** – Nemzeti Színház  
K.: Douglas Dunn, J.: Uli Gassman

**Gáláns hármas**

Z.: J-B. Lully, K.: Francine Lancelot

**Az elefánt és az őzikék**

Z.: montázs, K.: Daniel Larrieu, J.: Margaret Stretchout

Angers-i Kortárs Tánc Nemzeti Központja  
1992. máj. 13-14. – **Kővirágok** – Petőfi Csarnok  
Z.: Sz. Prokofjev, K.: Matthew Hawkins

**Stukkó románc**

Z.: Jean-Jacques Palix, Eve Couturier, K.: Daniel Larrieu, Assz.: Laurence Rondoni, J.: Marc Betty

Sluk Szlovák Állami Népi Együttes  
1992. máj. 31. – **Ördögösségek** – Honvéd Műv. Ház

Companie Pal Frenák  
1992. jún. 24. – **Improvizációk** – Francia Intézet  
Z.: Trio LSM, K. és ea.: Frenák Pál

Ballet de Santiago Chile  
1992. aug. 4-6. – **Doble Corchea** – Operaház  
Z.: B. Britten, K.: Vicente Nebrada



### *Tres Preludios*

Z.: Sz. Rahmanyinov, K.: Ben Stevenson

### *Con, Cer, Ti y No*

Z.: A. Jolivet, K.: Mauricio Wainrot, Assz.: Eduardo Hartley

### *Tiempo de Percusion*

Z.: Alajandro Garcia, K.: Hilda Riveros, Assz.: Elba Rey

### *Los Fuegos de Hielo*

Z.: Sergio Gonzales, K.: Jamie Pinto, Assz.: Claudio Munoz

*Conjunto Folclorico Magisterial, Mexico*

1992. aug. 7-8. – *Folklór műsor* – Budai Parkszínpad

## **MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ BALETTEGYÜTTÉSE**

1993. febr. 5. – *A rosszul őrzött lány* – Erkel Színház (felújítás)

Z.: Hérolf nyomán J. Lanchberry, K.: Frederick Ashton, Bet.: Faith Worth, Próbavez. b.m.: Nagy Zoltán, D.: Forray Gábor, J.: Márk Tivadar, V.: Jármay Gyula / Sándor János, Szakmai tanácsadó: Alexander Grant, Ea.:

Simone .....Pethő László / Balogh Béla

Lise.....Szabadi Edit / Volf Katali / Oláh Csilla

Colas .....ifj. Nagy Zoltán / Cserta József

Thomas.....Hencsey Róbert / Balikó István

Alain.....Kováts Tibor

Kakas .....Kútszegi Csaba / Tóth Olivér

Csirkék .....Dienes Ilona, Antal Tünde, Kazinczy Eszter,  
Hreblay Hanna

Lise barátnői .....Kövessy Angéla, Lencsés Éva, Castillo Dolores,  
Éliás Zsuzsa, Molnár Márta, Mráz Kornélia,  
Gál Gabirella, Rujsz Edit

*Irodalom:* 1993.III. 4. Magyar Nemzet, Gelencsér Ágnes

1993. ápr. 23. és 27. – *Mindhalálíg tánc* – Operaház

Z.: Liszt Ferenc, Carl Orff, K.: Fodor Antal, Assz.: Fajth Blanka, D. és J.: Gombár Judit, m.v., V.: Medveczky Ádám / Jármay Gyula, Ea.:

M. ....Szakály György

A fehér ruhás hölgy.....Végh Krisztina

A lány.....Végh K.

A fiú .....ifj. Nagy Zoltán / Nagyszentpéteri Miklós

Asszisztensek .....	Venekei Mariann és Rujsz Edit
Fortuna .....	Venekei M / Rujsz E.
Flóra .....	Molnár Márta / Király Melinda
Nap .....	Jezerniczky Sándor / Sábli Péter
A Naphoz könyörgő ember .....	Cserta József / Solti Cs.
Egy balerina .....	Juratsek Julianna / Barna Mónika
Egy táncos fiú .....	Cserta J. / Solti Cs.
A hattyú lelke .....	Urbán István
Kicsapott pap .....	Balogh Béla / Rotter Oszkár
A "Kaszás" .....	Rujsz E. / Venekei M.

*Irodalom:* 1993. IV. 21. Népszabadság, Rajk András; 1993. IV. 23. Magyar Nemzet, Devich Márton; 1993. V. 6. Magyar Nemzet, Gelencsér Ágnes; 1993. V. 11. Új Magyarország (F-a.)  
V/277

## GYŐRI BALETT

1992. dec. 11. – *Érzelmek rabságában* – Győri Nemzeti Színház

### Mr. Faust

Z.: L. H. Berlioz, K.: Libor Vaculik, D. és J.: Gombár Judit, Assz.: Veronika Iblóvá, Ea.:

Faust .....	William Fomin
Mephisto .....	Demcsák Ottó
Sors .....	Bombicz Barbara
Margaréta .....	Pintér Tímea
Valentin .....	Tárnoki Tamás
Párok .....	Hotová Éva – Pátkai Balázs Matuga Marcel – Mórav Máté Dorkó Edina – Tibola Gyöngyi
Roszlányok .....	Horváth Erika, Hotová É., Loósz Krisztina, Ströck Barbara, Szántai Hajnalka, Tibola Gy.
Hostesek .....	Horváth Gizella, Pintér T.

### Korok és dimenziók

Z.: Sosztakovics, Rota, Vangelis, Delerue és Skelling művek részletei, K.: Demcsák Ottó, Képek: Koncz András, J.: Horváth Éva, Assz.: Horváth G., Ea.:

Festő és múzsa .....	Horváth Erika – Tárnoki Tamás
Kettős szerelemmel .....	Szántai Hajnalka – Tárnoki T.
Nő és szerelmei .....	Bombicz Barbara, Zádorvölgyi L., W. Fomin, Demcsák O.
És szabadok lettünk? .....	Pintér T., Tárnoki T.
Az élet sport .....	Matuga M., W. Fomin, Zádorvölgyi L.,
Művészet és barbárság .....	Az együttes



Egybeolvadás a fénnel .....Horváth E. – Tárnoki T.

*Irodalom:* 1992. dec. 9. Népszabadság, Hajba Ferenc (előzetes); 1992. XII. 26. Tánc (fél)óra, Fuchs Livia; 1993. I. 23. Új Magyarország (F-a); 1993. I. 9. Kisalföld, V. L.; 1993. II. 5. Élet és Irodalom, Péter Márta; 1993. III. 12. Szabadság, Kővágó Zsuzsa. V/267.

1993. ápr. 30. – *Egy, kettő, három... négy* – Győri Nemzeti Színház

#### *Játék a szerelemről*

Z.: összeállítás Händel, Telemann, Rossini és Mascagni zeneműveiből, K.: Libor Vaculik, J. és D.: Gombár Judit, Assz.: Veronika Iblova, Ea.: William Fomin, Horváth Erika, Ströck Barbara, Dorkó Edina, Éva Hotová, Müller Ervin, Péter Tuhovcsák, Matuga Marcel, Zádorvölgyi László

#### *Párkák*

Z.: L. Janacek, K.: Bombicz Barbara, D. és J.: Gombár Judit, Ea.: Ströck B., Szántai Hajnalka, Bombicz B., Tárnoki Tamás

#### *Sznobirtók*

Z.: összeállítás Mingus, Ellington és Blakey zenéiből, K.: Demcsák Ottó, J. és D. Gombár J., Assz.: Horváth Gizella, Ea.: Horváth E., Dorkó Edina, Demcsák O., Zádorvölgyi L., Tibola Gyöngyi, Szigeti Gábor

#### *Entre dos Aguas*

Z.: Paco de Lucia, K.: Robert North m.v., J. és D. Gombár J., Bet.: Rosella Capriollo, Assz.: Horváth G., Ea.: Ócsag Anna, Dorkó E., Horváth E., Ströck B., Tibola Gy., Szántai H., É. Hotová, W. Fomin, Demcsák O. Müller E., Móra Máté, Pátkay Balázs, Matuga M., Tárnoki T.

*Irodalom:* 1993. IV. 5. Kisalföld, Pass András; 1993. IV. 29. Kisalföld, Pass András

## *PÉCSI BALETT*

1992. nov. 2. – *Reflexiók* – Operaház

Z.: Pink Floyd egy., K.: Herczog István, Ea.: Nübl Tamara, Lencsés Károly, Sipson Karen, Tesanovic Branislav, Visek Runa Ljiljana, Neskov Alexander, Seprényi Tímea, Győri Helga, Kéri Nagy Béla, Czebe Tünde, Dacsó Eszter, Három Edina, Korfia Emília, Nagy Yvette, Orosz Mónika, Papp Anita, Szőke Katalin, Tínger Magdolna, Kocsis Tamás, Kővári László, Nagy Zoltán

V/260 (tévé-felvétel)

1992. nov. 13. – *Pink Floyd Co.* – Pécsi Nemzeti Színház

## ***Behind the Wall***

Z.: Pink Floyd egy., K.: Pierre Wyss m.v., Ea.:

Az élet állomásai

Reflexiók

*Irodalom:* 1992. XI. 28. Új Dunántúli Napló, Bükkösd László

1993. máj. 7. – ***Coppélia*** – Pécsi Nemzeti Színház

Z.: L. Delibes, K.: Herczog István, D. és J.: Ilia de Riska, Assz.: Natocsnij

Borisz, Munkatárs: Dévay Katalin, Ea.:

Swanilda.....	Sipson Karen
Franz .....	Sergeant Anthony
Coppelius .....	Solymos Pál
Coppélia .....	Korfia Emilia
Huszártiszt .....	Lencsés Károly
Polgármester .....	Herda János
Polgármesterné.....	Krasznói Klára
Swanilda barátnői .....	Korfia E., Nübl Tamara, Czebe Tünde, Visekruna Ljiljana, Orosz Mónika
Franz barátai .....	Neskov Aleksandar, Tesanovic Branislav, Merlo Andrea, Kéri Nagy Béla, Wright Christopher
Zenekar .....	Nagy Zoltán, Merlo A., Kocsis Tamás, Neskov A.
Katonák.....	Kővári László, Kéri N. B., Tesanovic B., Wright Ch.

## ***SZEGEDI BALETT***

1992. nov. 13. – ***Kafkaskafkaskafka*** – Szegedi N. Sz. Kamaraszínháza

***Álom Kafkáról*** (Magyarországi bemutató. Ősbemutató.: 1992. júl. Cividale del Friuli-ban)

Z.: A. Berg és kollázs, K.: Imre Zoltán, D. és J.: Molnár Zsuzsa, Assz.: Péntek  
Kata, Ea.:

	Élők	Halottak
Kafka.....	Kalmár Attila	Juronicz Tamás
Szülölk .....	Zarnóczai Gizella, Pataki András, Prepaliczay Anna, Kolep Zoltán	
Lány .....	Fekete Hedvig	Bodor Johanna
Hivatalnokok.....	Kiss István Róbert, Topolánszky Tamás Domsa Sorin, Juhos István	
Kurtizán .....	Kovács Anita	Békési Mária
Kisfiú .....	Farkas Zsuzsanna	Mátó Éva



### **A várakozás** (Josef K. szerelmei)

Z.: E. Satie, K.: Bozsik Yvette m.v., Assz.: Zarnóczai G., Látvány: Bozóki Nara m.v., Ea.:

K.....Juronics Tamás  
Frida.....Bodor J.  
Olga és Amália.....Kovács A., és Fekete H.  
Dáma.....Zarnóczai G.  
Fiatal férfi .....Pataki A.  
Pepi .....Péntek K.  
A "Barométer pár" .....Békési Mária, Sonkoly Tamás

### **A mi cellánk**

Z.: J. M. Jarre és montázs, K.: Juronics T., D. és J.: Dávid Attila m.v., Assz. Bodor J., Ea.:

Az ember.....Bodor J.  
Angyal.....Kalmár A.  
Öregember .....Juronics T.  
Angyalok.....Prepeliczay A., Péntek K., Mátó É., Topolánszky Tamás, Kis I. R., Sonkoly Tamás  
Az emberek .....Békési M., Domsa Sorin, Farkas Zs., Fekete H., Juhos István, Kolep Z., Kovács A. Pataki A., Sárközi A.

*Irodalom:* 1992. október, Színház, Koltai Tamás; 1992. XI. 3. Magyar Nemzet, Gelencsér Ágnes; 1992. XII. 26. Tánc (fél)óra, Fuchs Livia; 1993. I. 23. Új Magyarorszag (F-a) V/254.

1993. febr. 12. – *Stúdióbalett '93* – Szegedi N. Sz. Kamaraszínháza

### **Koncert tangóharmonikára és zenekarra**

Z.: A. Piazzolla, K.: Roberto Galvan m.v., Assz.: Bodor Johanna, D. és J.: Molnár Zsuzsa, Ea.: Bodor J., Fekete H., Kovács Anita, Péntek Kata, Zarnóczai Gizella, Juronics Tamás, Kiss István Róbert, Pataki András, Sárközi Attila, Topolánszky Tamás

### **Revans**

Z.: montázs, K.: Molnár Éva m.v., D. és J.: Molnár Zs., Assz.: Zarnóczai G., Munkatárs: Horgas Péter, Ea.:

Vörös ruhás.....Péntek K.  
Fehér király.....Pataki A.  
Fehér királynő.....Kovács A.  
Fekete királynő.....Fekete Hedvig  
Fehér futó.....Prepeliczay Annamária  
Fehér paraszt.....Topolánszky T.  
Fekete bátya.....Sárközi A.  
Fekete ló.....Kiss I. R.

1993. ápr. 10. – *Másvilágok* – Szegedi Nemzeti Színház

**A villik**

Z.: Faragó Béla, K.: Bozsik Yvette m. v., Assz.: Bodor Johanna, D.: Khell Zsolt m.v.,  
J.: Velich Rita m.v., Ea.:

A Nő.....Bodor J.  
A Férfi.....Pataki András  
Öreg pár .....Zarnóczai Gizella, Domsa Sorin  
Gyerek pár.....Kovács Anita, Sárközi Attila  
Menyasszony - Vőlegény.....Péntek Kata, Topolánszky Tamás  
Az őrült Giselle.....Fekete Hedvig  
Nosferatu.....Kalmár Attila  
A villik .....Békési Mária, Farkas Zsuzsa, Fekete H.,  
Kovács A., Mátó Éva, Péntek K., Prepeliczay  
Annamária, Zarnóczai G., Kopeczny Katalin,  
Óvári Dóra

**Alvilági sztori**

Z.: jazz mongázs, K.: Juronics Tamás, Assz.: Zarnóczai G., D. és J.: Dávid Attila  
m.v., Konzultáns: Péntek Csilla m.v., Ea.:

A személyzet:

Tulajdonos, alias Hádész .....Juronics T.  
Tulajdonosné, alias Perszephoné .....Fekete H.  
Pincérnő, alias Eurüdiké .....Péntek K.  
Vendég, alias Orpheusz .....Sárközi A.  
Könnyű nők.....Bodor J., Farkas Zs., Kovács A., Zarnóczai G.  
Nehéz fiúk.....Kalmár A., Kolecz Zoltán, Pataki A., Topolánszky T.,

Irodalom: 1993. IV. 30. Új Magyarország, (F-a.)

**VESZPRÉMI TÁNCMŰHELY**

1992. nov. 27. – *Volt egyszer... s megint* – Petőfi Színház, Veszprém

Z.: Vedres Csaba, Látványtervező: Horgas Péter, Dr.: Duró Győző, K.: Lőrinc  
Katalin, Ea.: Csanádi Andrea, Dózsa Mariann, Panja Flanderer, Király Melinda, László  
Kinga, László Mónika, Metzger Márta, Péchy Cecília, Bakó Gábor, Barkóczi György,  
Gulyás István, Hargitai Ákos, Horváth Tamás, Iszjakin Szergej, Krámer György, Lovas  
Pál.

Irodalom: 1992. VI. 8. Esti Hírlap, Péter Márta; 1992. IX. 26. Tánc (fél)óra -  
interjú -; 1992. XII. 1. Új Magyarország (F-a); 1992. XII. 3. Napló (Veszprém), Üveges  
Sándor; 1993. I. 23. Új Magyarország; 1993. II. 12. Élet és Irodalom, Péter Márta

V/257



## MADÁCH SZÍNHÁZ TÁNCKARA

1993. máj. 8. – *Dance – Tánc – Tánc – Musical* – Madách Színház

### "A Chorus Line" Opening

K.: M. Bennett és B. Avian, betanította: Rácz Sándor, Ea.: az együttes.

### A szenvedély születése

Z.: P. Gabriel, K.: Rácz S., Ea.: Kun Vera

### Rítusok

K.: Benny Bell, Ea.: az együttes

### Talán, én...

(1. később, a Company Art of Dance adatainál)

### A városban (együttesi bemutató)

Z.: L. Bernstein, K.: Seregi László, Betanította: Kaszás Ildikó, Ea.: Kovács Norbert, Ladinek Judit, Molnár Ferenc, Kun V., Szabó Helga, Párti Júlia, Zsíros Mónika, Sas Kriszta, Gombos Noémi és a tánckar

### Gúla-gúla

Z.: J. Garbarek, K.: Molnár Éva m.v., Ea.: Szriáczky Rita, Seres Károly Attila

### Utazások

Z.: összeállítás, K.: Földi Béla, Assz.: Egerházi Attila, Ea.: Kún V., Ladinek J., Párti J., Szigeti Oktávia, Zsíros M., Kovács Norbert, Molnár Ferenc, Seres K. A.,

### Air (együttesi bemutató)

Z.: J. S. Bach, K.: Seregi L., Bet.: Kaszás I., Ea.: Szabó H., Németh Zoltán

### "A Chorus Line" Finálé

K. és Bet.: lásd előbb

Irodalom: 1993. V. 7. Új Magyarország, (szémann)

## COMPANY ART OF DANCE

1993. ápr. 19. – *Spanyol nap* – Honvéd Műv. Ház

### Opening Blues

Z.: Tuck and Patti, N. Simone, K.: Földi Béla, Ea.: az együttes

### Randevú

Z.: P. Kaas, K.: Földi B., Ea.: Zsíros Mónika, Molnár Éva, Egerházi Attila, Földi B.

***Talán, én...***

Z.: Sting egy., K.: Földi B., Ea.: Szabó Helga, Vámos Veronika, Szigeti Oktávia

***Az otthon***

Z.: E. Gismonti, B. James, D. Sanborn, K.: Egerházi A., Földi B., Ea.: Zsíros M., Vámos V., Molnár É., Nyomárkai András, Földi B., Egerházi A.

***Spanyol Nap***

Z.: P. de Lucia, M. Sosa, A. Piazzolla, J. McLaughlin, Aldi Meola és a Gipsy Kings, K. és Ea.: az együttes

1992. dec. – ***Stílus táncest*** – Arany János színház

***Adagio***

Z.: Albinoni, K.: Hegyesy Aranka, Ea.: Király Melinda, Sábli Péter

1993. ápr. 26. – ***Stílus táncest*** – Arany János színház

***Érzelmek fejlődése***

Z.: Rahmanyinov, K.: Nyakas László, Ea.: Oláh Csilla, Nyakas L., Király Melinda, Balogh Béla, Solti Csaba, Jurtasek Julianna, Galambos Lilla, Csík Edina, Venekei Mariann, Roczkov Angéla, Cserta József, Molnár Zsuzsa, Nádasy András, Ács Péter, Tóth Olivér, Várkonyi Zoltán

***Álomasszony***

Z.: Kitaro montázs, K.: Gajdos József, Ea.: Hágai Katalin

***Lock All the Gates*** (Bakó Géza emlékére)

Z.: All Jarreau, K.: Bakó Gábor, Ea.: Bakó G., Tóth Ildikó, Domján Edina, Gyenes Ildikó, Pál Marianna

***Éjszakai séta***

Z.: Dove Grusin, K.: Michael Kropf, Ea.: Király M., M. Kropf

***Egyedül***

Z.: Georges Michael, K.: Gajdos J., Ea.: Venekei M.

***Utolsó***

Z.: Vedres Csaba, K.: Lőrinc Katalin, Ea.: Lőrinc K., Bakó G.

***Mood***

Z.: Peter Gabriel, K.: Tóth Olivér, Ea.: Roczkov A., Tóth O.

***I feel good...***

Z.: James Brown, K.: Bakó G., Ea.: Castillo Dolores

***Little Darling***

Z.: Georges Benson, K.: Bakó G., Ea.: East-West egy., és Bakó G.  
V/274



## BUDAPEST TÁNCEGYÜTTES

1993. márc. 26. – *Szabadság, szerelem...* – Nemzeti Színház

K.: Zsuráfszki Zoltán

*Magyar vagy négyes*

Z.: Kelemen László

*Ha egy madár...*

*Memento mori*

Z.: Halmos Béla

*Szerelmi varázslások*

Z.: Kelemen L.

*Fordulj, kedves lovam...*

Z.: Éri Péter

*Álom... (Ballada anyámról)*

Z.: Kiss Ferenc

*A walesi bárdok*

Z.: Kaláka egy.

## DUNA MŰVÉSZEGYÜTTES

1993. márc. 25. – *Tánc-színház* – Nemzeti Színház

*Rábaközi legényavató*

Z.: Gönczöl zenekar, K.: Mosóczi István

*Szlovák táncok*

K.: Szilágyi Zsolt

Moldvai leánytánc

Gyimesi táncok

*Kalotaszegi táncok*

Z.: Kneifel György, K.: Farkas Zoltán

### **Amerikás dal**

Z.: Huszár Mihály, K.: Mosóczi I.

### **Pas de deux**

Z.: Kiss Ferenc, K.: Mosóczi I.

### **Kirci**

Z.: Vízöntő egy., K.: Mosóczi I.

### **Menüett**

Z.: Pirnales, K.: Mucsi János

Amazonok

*Irodalom:* 1993. IV. 10. Új Magyarország, (F-a.)

## **HONVÉD EGYÜTTES**

1992. nov.15. – **Ludas Matyi** – Veszprémi Petőfi Színház

Z.: Rossa László, K.: Novák Ferenc

Döbrögi .....	Lányi Attila
Döbröginé .....	Truppel Mariann
Ludas Mátyás .....	Halmi Zoltán
Banya .....	Bangó Erzsébet
Liba .....	Béres Anikó
Őrmester.....	Horváth Csaba
Katonák .....	Bozár László, Maosi Ákos
Cigánylány .....	Rémi Tünde
Képmutogató.....	Gantner István
Olasz építész .....	Kalmár Sándor
Francia kuruzsló.....	Juhász Zoltán
Karate mester .....	Ertl Péter

*Irodalom:* 1992. XI. 9. Napló, Nádor István; 1992. XI. 19. Magyar Hírlap, Eszéki Erzsébet; 1992. XII. 26. Tánc (fél)óra, Fuchs Livia

## **KÖZÉP-EURÓPA TÁNCSZÍNHÁZ**

1992. okt. 25. – **Hová, hová Hétrőfös?** – Nemzeti Színház

Előbemutató: 1992. augusztus 2., a Szentendrei Nyár alkalmából

Z.: ifj. Ács Gyula, Írta. Zalán Tibor, D.: Gombár Judit, J.: Horváth Katalin, K.: Bognár József, Énekes István, Janek József, Szögi Csaba, Szűcs Elemér, R.: Janghy B. Zita, Ea.:



Mesélő: .....O. Szabó István  
Hétrőfös .....Csanádi Zsolt  
Judit.....Auksz Éva  
Izsó bácsi.....Pásztor Attila  
Boldogtalan Savonya .....Tokai Tibor

1992. nov. 15. – *A Hétszűnyű Kapanyányi Monyók igaz történetei* – Katona József Színház

**Op. 21. "Mortadello"**

Z.: archív felvételek és ifj. Ács Gyula, K.: Szögi Csaba, Ea.: O. Szabó István, Ágoston Béla – Aczél Gergely, Csanádi Zsolt, Dallos Gyöngyi, Hajdú Andrea, Kovács Gábor, László Gyula, Pásztor Attila, Sebestyén Csaba, Szolga Beáta

**Túl... (Ballada a Vasgyárról)**

Z.: ifj. Ács Gyula, Énekes István és archív felvételek, K.: Énekes I. Ea.: Auksz Éva, Éberhardt Klára, Énekes I., Ferencz Szilvia, Fodor Katalin, Kiss Izabella, Molnár Zsolt, Mucsi Zoltán, Rogács Péter, Tokai Tibor

*Irodalom:* 1992. XII. 11. Élet és Irodalom, Péter Márta; 1992. XII. 26. Tánc (fél)óra, Fuchs Livia  
V/252

1993. márc. 31. – *Luna* – Petőfi Csarnok

(Közös produkció a Groupe Clara Scotch Paris-val)

Z.: Thierry Azam, K.: Philippe Jamet, D. és J.: Didier Jacquemin, Assz.: Cléau Foures, Ea.: Auksz Éva, Csanádi Zsolt, C. Foures, Aczél Gergely, László Gyula, Kovács Gábor, Éberhardt Klára, Szolga Beáta, Pásztor Attila, Molnár Nóra m.v.

*Irodalom:* 1993. IV. 4. Mai Nap, Eszes Andrea.  
V/265

1993. jún. 4. – *Tánc-esetek* – Várszínház

**Don-Juan szerelemhalála**

Írta: Frenko Zsolt, D. és J.: Gombár Judit, K.: Sebestyén Csaba, Assz.: Fodor Katalin, Ea.:

Don Juan .....Tokai Tibor

Donna E. ....Fodor K.

Leppo .....Vati Tamás

Százszorszép .....Dallos Gyöngyi

Johann .....Molnár Zsolt

Bestia .....Auksz Éva

Szobor .....Rogács Péter

Apácák .....Éberhardt Klára, Ferencz Szilvia, Magusin Anna,

Szolga Beáta  
Mulatórozó polgárok.....Csanádi Zsolt, László Gyula, Mucsi Zoltán,  
Éberhard K., Ferencz Sz., Magusin A., Szolga B.

### **Regenezis**

K.: Juronics Tamás, Assz.: Fodor K., D. és J.: Dávod Attila, Ea.: Fodor K.,  
Ferencz Sz., Szolga B., Magusin A., Dallos Gy., Molnár Zs., Rogácsi P., Mucsi Z.,  
Tokai T.

## **MAGYAR ÁLLAMI NÉPI EGYÜTTES**

1993. márc. 28. – **Valloások** – Nemzeti Színház  
K.: Tímár Sándor

Csongrádi táncok  
Vajdaszentiványi forduló  
Pásztor csárdás  
Martosi táncok  
Kibédi táncok  
Katonakísérő  
Matyó páros  
Méhkeréki zsok  
Hevesi táncok

## **ANGELUS IVÁN**

1992. okt. 7. – **Achillea milleforium** – Merlin Színház  
Z.: Ics Negrésses Vertes, Ea.: Angelus Iván

## **NÉPSZÍNHÁZ TÁNCEGYÜTTESE**

(A társulat alkalmi újraszerveződése a Soros Napok alkalmából)

1992. okt. 7. – **Soros-Napok** – Merlin Színház

### **Bújócška** (felújítás)

Z.: Bartók Béla, K.: Györgyfalvay Katalin, Ea.: Bede Fazekas Ibolya

### **Kis rondó három lányra** (felújítás)

Z.: Bartók Béla, K.: Györgyfalvay K., Ea.: Bede F. I., Volein Ágnes, Fodor Katalin

### **Klarinét-zongora szonáta** (felújítás)

Z.: Orbán György, K.: Györgyfalvay K., Ea.: Fodor K.

*Irodalom:* 1992. okt. Magyar Hírlap, Ézsiás Erzsébet



## ARTUS TÁNC ÉS UGRÓSZÍNHÁZ

1993. febr. 24. – *Gyöngykánon* – Petőfi Csarnok  
(oratórium és koreográfia)

Z.: Melis László, K.: Goda Gábor és a társulat, Assz.: Mándy Ildikó, R.: Goda G., Dramaturg: Gabriel Magos, Goda G., D.: Árvai György, J.: Pálffy Szilvia, Báb: Keresztes Zsuzsa, Közreműködik: a Scola Cantorum Budapestiensis, Ea.: Goda G., Horváth István, Kálmán Ferenc, Mándy I., Méhes Csaba, Ernst Süss, és a Mesélő: Gabriel Magos

*Irodalom*: 1993. I. 31. Kurír, Révi Judit; 1993. II. 27. Tánc (fél)óra, Fuchs Lívია;  
1993. III. 12. Élet és Irodalom, Péter Márta  
V/265

## BERGER TÁNCEGYÜTTES

1992. dec. 1. – *Semmi személyes II.* – Mu Színház

Z.: A. Webern, Blindman kvartett, J.: Kiss Anikó, K.: Marjolijn Sinke, Ea.: Bánki Gabriella, Berger Gyula, Kozma Zsuzsa, Visontai Miklós, M. Sinke

## BOZSIK YVETTE

1993. febr. 13. – *A találkozás* (Magyarországi bemutató) – Mu Színház

Hang: Bruce Douglas, Phillipe Heritier, Ea.: Bozsik Y., Robin Blackledge

*Irodalom*: 1993. II. 16. Népszabadság, M.G.P; 1993. II. 27-28. Magyar Hírlap,  
Révi Judit

## HATTYÚK TÁNCSZÍNHÁZI CSOPORT

1993. jún. 6. – *Az estély* – Petőfi Csarnok

Z.: Jean Philippe Heritier, K.: Bozsik Yvette, J.: Velrich Rita, Tér: Ádám Zoltán,  
Ravasz András, Ea.: Bozsik Y., Magyar Éva, Rajki Zoltán

## HARGITAI JÁNOS

1992. nov. 18. – *Emlék* – Petőfi Csarnok

Z.: Héger Gyula, K. és Ea.: Hargitai János  
V/250

1993. máj. 26. – *Duett* – Petőfi Csarnok

K. és Ea.: Nemes Zsófia és Hargitai Ákos

## SARBO EGYÜTTES

1992. nov. 18. – *Faltól-falig* – Petőfi Csarnok

Z.: R. Aubry, D. és J.: Sarbo, K. és Ea.: Nemes Nóra, Nemes Orsolya, Nemes Zsófia, Horváth Yvette  
V/250

1993. márc. 24. – *Euroding Europe* – Petőfi Csarnok

Z.: Sexepil együttes, D., K. és Ea.: Nemes Orsolya, Nemes Zsófia, Horváth Yvette és Hargitai Ákos

## TRANZ DANZ

1992. nov. 21. – *Ideiglenes cím* – Arizona Színház

Z.: Dresch Mihály, Lőrinszky Attila, Gerőly Tamás, K.: Kovács Gerzson Péter, Szöveg: Eszterházy Péter és Dóczy Péter, Ea.: Kovács G. P., Horváth Csaba, Ertl Péter  
V/200

1993. márc. 15. – *Astrál évek* – Mu Színház

Z.: Dresch Mihály, K.: Kovács Gerzson Péter, D.: Sebestyén János, J.: Kovács Emese, Ea.: Bakos Gabriella, Horváth Csaba, Kovács G. P., Szilvási Károly – Dresch Mihály, Gerőly Tamás, Lőrinczky Attila – Sebestyén J.

*Irodalom*: 1993. III. Magyar Hírlap, Eszéki Erzsébet; 1993. IV. 16. Élet és Irodalom, Péter Márta

## II. FESZTIVÁLOK

### I. MAGYAR KORTÁRS TÁNCSEMLE

*Artus Tánc- és Ugrószínház*

1992. nov. 14. – *Zápturul* – Mu Színház

*Közép-Európa Táncszínház*

1992. nov. 15. – *A Hétszűnyű Kapanyányi Monyók igaz története* – Katona J. Színház

*Virág Csaba és László Zsolt*

1992. nov. 15. – */A/ha* – Kamra

*Atlasz Gábor és Pászeczki Zsolt*

1992. nov. 15. – *Rendávi* – Kamra



*Szegedi Stúdió-Ballett*

1992. nov. 16. – *Intím szférák* – Katona J. Színház

*Természetes Vészek Kollektíva*

1992. nov. 16. – *Csendzóna* – Petőfi Csarnok

*Berger Táncgyűttes*

1992. nov. 17. – *Bolyongás* – Petőfi Csarnok

*Andaxínház*

1992. nov. 17. – *A fanatikus zenekar* – Mu Színház

*Kölcson Színház*

1992. nov. 17. – *K. Z. oratórium* – Szkéné Színház

*Méhes Csaba*

1992. nov. 17. – *Pisztrángötös* – Szkéné Színház

*Sarbo táncgyűttes*

1992. nov. 18. – *Faltól-falig* – Petőfi Csarnok

*Zákány Csoport*

1992. nov. 18. – *Küzdelem* – Petőfi Csarnok

*Hargitai Ákos*

1992. nov. 18. – *Emlék* – Petőfi Csarnok

*Art Kísérleti Stúdió*

1992. nov. 18. – *Angyalmarás* – Mu Színház

*Budapest Tánciskola*

1992. nov. 19. – *Cseréptörés III.* – Petőfi Csarnok

*Szárnyak Színháza*

1992. nov. 19. – *9* – Mu Színház

*Dream Team Színház*

1992. nov. 20. – *Daliniada* – Mu Színház

*Rock Színház Táncműhelye*

1992. nov. – *Idők* – Arizona Színház

*Veszprémi Táncműhely*

1992. nov. 21. – *Volt egyszer... s megint* (előbemutató) – Arizona Színház

Tranz Danz

1992. nov. 21. – *Ideiglenes cím* – Arizona Színház

Sofa Trió

1992. nov. 21. – *Le Divan* (video) – Tam Tam Klub

*Irodalom:* 1992. XI. 14. Új Magyarország, (F-a)

## INTERFOLKTÁNC '93

*Honvéd együttes*

1993. márc. 21. – *Utolsó leltár;* – Nemzeti Színház  
*Forrószegiek*

*Mario Maya Flamenco Táncszínháza*

1993. márc. 22. – *Az idő* – Nemzeti Színház  
*Ó... Vesd magad a földre!*  
*A szertartás*

*Kínai Állami Népi Opera*

1993. márc. 23. – *Tolltánc* – Nemzeti Színház  
*Őszi folyó*  
*Fogadó a keresztútnál*  
*Zűrzavar a Majomkirály mennyei palotájában*

*Duna Művészegyüttes*

1993. márc. 25. – *Tánc-színház* – Nemzeti Színház

*Budapest Táncegyüttes*

1993. márc. 26. – *Szabadság, szerelem...* – Nemzeti Színház

*HEM bolgár Népi Együttes*

1993. márc. 27. – *Szvit Rusze környékéről* – Nemzeti Színház  
*Északi tánc*  
*Vágyak*  
*Trák férfitánc*  
*Trák férfi és női tánc*  
*Dobrudzsai szvit*  
*Kedvesem*  
*Szita tánc*  
*Féktlenek*  
*Makedon szvit*



*Magyar Állami Népi Együttes*  
1993. márc. 28. – **Vallomások** – Nemzeti Színház

*Irodalom: 1993. IV. 10. Új Magyarország (F-a)*

## **XVI. ORSZÁGOS NÉPTÁNCFESZTIVÁL, SZOLNOK – 1993. máj. 21-23. – Szigligeti Színház**

*Bodrog Néptáncgyűttes, Sáropatak*  
**Táncok a szilicei fennsíkról**  
K.: Szilágyi Zsolt

*Vasas Táncgyűttes, Dunaújváros*  
**Pontozó és szegényes**  
Z.: Vavrincez András, K.: Makovinyi Tibor

**Silladri**  
K.: Rác Attila

*Balassi Táncgyűttes, Békéscsaba*  
**Kaszárnya, kaszárnya**  
Z.: Barbócz S., K.: Mlinár P.

**Umblatu tu turca**  
Z.: Barbócz S., K.: Mlinár P.

*Válaszút Táncgyűttes, Budapest*  
**Epilógus**  
Z.: Szántó Zoltán, K.: Diószegi László

*Nógrád Táncgyűttes, Salgótarján*  
**Rimóci mulatságok**  
Z.: Hruz Dénes, K.: Szmolenszky Gábor

**Táncok Kükküllő vidékéről**  
Z.: Hruz D., K.: Szűcs Gábor

*Erkel Néptáncgyűttes, Budapest*  
**Székely Keserves**  
Z.: Kodály Zoltán, K.: Galambos Tibor

**Székely vígasságok**  
K.: Bálint Ákos

*Jászság Népi Együttes, Jászberény*

***Békességet a szívekbe***

Z.: Pál Mihály, K.: Szücs G.

***Csángó keserves***

Z.: Jártató zenekar, K.: Péterbence Anikó, Papp Imre

*Somogy Táncegyüttes, Kaposvár*

***Tavaszi – Kettős – Szerelem***

Z.: Kiss Ferenc, K.: Mosóczi István

*Vasas Táncegyüttes, Budapest*

***Dicsőség***

Z.: Kiss F., K.: Stoller Antal

*Kővirág Táncegyüttes*

***VIII. Carmen***

Z.: Kiss F., K.: Mucsi János

*ELTE Néptáncegyüttes, Budapest*

***Mezőkölpényi korcsos és csárdás***

Z.: Doór Rezső, K.: Kis Péntes Géza, Mester László

***Küküllőmenti táncok – Gyimesi táncok***

Z.: Orbán László

*Forrás Néptáncegyüttes, Százhalombatta*

***Mikor Rózsa Sándor...***

D.: Demarcsek György

***Karikázó***

K.: Varga Zoltán

*Nyírség Táncegyüttes, Nyíregyháza*

***Szilágysági táncok***

K.: Farkas Zoltán

***Tánc történet***

K.: Dede Zoltán

*Vadrózsák Táncegyüttes, Budapest*

***Ördög bújjék komám asszony bocsorába***

Z.: Göncöl zenekar, K.: Páli János



*Tisza Táncegyüttes, Szolnok*

**Ideje van...**

Z.: Csík zenekar, K.: Mihályi Gábor és Balla Zoltán

*Bocskai Néptáncegyüttes, Hajdúböszörmény*

**Ő – Táncika**

Z.: Bíró István, K.: Kiss Ferenc

*Szeged Táncegyüttes, Szeged*

**Úgysem engedem magamat**

K.: Végső Miklós

**Fűtől való fák**

K.: Szappanos Tamás

*Debreceni Népi Együttes, Debrecen*

**Méhkeréki legények**

Z.: Bíró István, K.: Gyalog László

**Örökségünk**

K.: Kállai Gábor

*Tanac Táncegyüttes, Pécs*

**Lakócsai tákok**

Z.: Vizin Antus, K.: Farkas Z.

**Briul**

Bartók Béla zenéje, K.: Farkas Z.

## **TÁNC '93** – 1993. máj. 26. – jún. 11. – Petőfi Csarnok

**Táncnovella**

Z.: montázs, K.: Zákány Magdolna, Ea.: Kovács Andrea, Hornyák István, Ludassy Katalin, Tóth Imre (Zákány Műhely)

**Talán én...**

**Fűzések** (improvizáció)

Z.: Pigeus dalok, Ea.: Kis Anna, Regenhart Ágnes, Janikovszkij Vera (Mű Műhely)

**Duett**

Z.: Y. Montand, Ea. és K.: Hargiai Ákos, Nemes Zsófia

**Duett**

Z.: Jimmi Sommerville és Horgas Ádám, K.: Molnár Éva, Ea.: Molnár É., Zahár Lóránt

**Duett**

Z.: Blindman kvartett, K. és Ea.: Mándy Ildikó, Hargitai Á.,

**Gúla-gúla**

*Scott Clark és Russel Maliphant Duó*

**Duett**

Z.: Jean Marc Gowan és mások, K. és Ea.: R. Maliphant és S. Clark

**Fuga Mundi**

Z.: Biber és Bach, K. és Ea.: S. Clark

**Evolving Paradigm**

Z.: Titch English, K. és Ea.: R. Maliphant

*Imed Jemaa és társulata*

**Nuit Blanche**

Z.: Noheiddine Jemaa és Anouar Brahim, K.: I. Jemaa, Ea.: I. Jemaa, Souad Ostarcevo, Lotfi Abdelli

**Evolution**

K.: I. Jemaa, Ea.: I. Jemaa, L. Abdelli

*Da Motus!*

**Fata Mondana**

K. és Ea.: Brigitte Meuwly és Antonio Bühler, énekes: Thierry Dagon

*Hattyúk Táncszínházi Csoport*

**Az estély**

Z.: Jean Philippe Heritier, K.: Bozsik Yvette

*Tranz Danz*

**Ideiglenes cím**

*S.O.A.P. Dance Theater, Frankfurt*

**Made to Measure** (Wolfgang, bitte..., Ordinary Events, Diving)

K.: Rui Horta



Lásd még a bemutatók rovatot is!

### III. VENDÉGSZEREPLŐK

"Pas op! – flamand kortárs művészeti napok

#### *Rosas együttes*

1992. okt. 4. – **Rosas danst Rosas** – Petőfi Csarnok

Z.: Thierry de Mey, Peter Vermeersch, K.: Anne Theresa de Keersmaecker,  
J.: Ann Weckx, D.: Herman Sorgeloos és A.T. de Keersmaecker

1992. okt. 6. – **Achterland** – Erkel Színház

Z.: Ligeti György és Eugene Ysaye, K.: A. T. de Keersmaecker, J.: A. Weckx

#### *Leporello együttes*

1992. okt. 10/11. – **Cadenza** – Szkéné Színház

Z.: Vincenzo Bellini, Johan van Weerst, Suppé, K.: Dirk Opstale, J.: Sven Use

1992. okt. 12. – **Szörnyűek** – Szkéné Színház

K.: Armand Charman

#### *Ultima Vez*

1992. okt. 14/15. – **Immer das Selbe gelogen** – Petőfi Csarnok

Z.: P. Vermeersch, Charo Calvo, Carlo Wegener, K. és rend.: Wim  
Wandekeybus, J.: Isabelle Lhoas

#### *Compagnie Christian Bougrigault*

1992. okt. 22. – **Vidám apokalipszis** – Petőfi Csarnok

K.: Ch. Bourigault

#### *Théâtre Jel*

1992. okt. 27. – **Commedia Tempio** – Főv. Operett Színház

K.: Nagy József

#### *Simone Forti és Hajós Nóra*

1992. okt. 31. és nov. 1. – **Táncoló párbeszéd** – Mu Színház

Z.: Lőrinszky Attila, Ea.: S. Forti és Hajós N.

#### *Tánc-zene köz-játék*

Z.: Szabados György, Ea.: Hajós N.

#### *Pekingi Táncakadémia*

1992. nov. 7. – Honvéd Műv. Ház

(A műsorfüzetben feltüntetett 15 koreográfiából 6-7 kompozíciót bemutattak; a művek, szerzők és előadók azonosíthatatlanok.)

*Sinke and Co.*

1992. nov. 15. – **Semmi személyes I.** – Mu Színház

Z.: Gregg Moore, K. és Ea.: Marjoly Sinke

*Mark Tompkins*

1992. dec. 6. – **Szólók** – Mu Színház

K. és Ea.: M. Tompkins

*Philippe Genty együttese*

1993. jan. 4. – **Ne felejts el!** – Petőfi Csarnok

K. és rendezés: Ph. Genty

*Corinne Tache és Silvano Mozzini*

1993. jan. 17. – **Test és tánc** – Mu Színház

K. és Ea.: C. Tache és S. Mozzini

*Háromszéki Népi Együttes*

1993. jan. 19. – **Apám tánca** – Honvéd Műv. Ház

(A program táncait nem sikerült azonosítani a műsorfüzet jegyzékével.)

*Jassen Vulcsanov*

1993. jan. 27/29. – **A próba** – Erkel Színház

Z.: J. S. Bach és Presser Gábor, K.: Fodor Antal, a művész Júdás szerepét táncolta

*Phoenix Táncegyüttes*

1993. jan. 27/28. – **Gang of Five** – Petőfi Csarnok

Z.: B. Word, John Matsuura, K.: Aletta Collins

***Even Cowgirls get the Blues***

Z.: K.D. Lang, K.: Tom Jobbe

***Sacred Space***

Z.: Arvo Pärt, K.: Philip Taylor

***Spartan Reels***

Z.: J. Kane, G. Sempepos, F. Smith, K.: Bebe Miller

*Compagnie V.O.*

1993. febr. 23-24. – **Solo** – Szkéné Színház

K.: Olivier Viaud

***Just Married***

K.: O. Viaud



***Lechaim***

K.: O. Viaud

***Fleurs et Couronnes***

K.: O. Viaud

***Argia***

K.: O. Viaud

*Susan Schell és Steve Kieckhaus*

1993. febr. 23. – ***Improvizációs est*** – Mu Színház

*Lesley Collier és Mark Silver*

1993. márc 6-7. – ***A rosszul őrzött lány*** – Erkel Színház

Z.: Hertel – Lanchberry, K.: F. Ashton, a művészek Lise és Colas szerepét táncolták

*Antti Honkanen*

1993. márc. 14-15. – ***Rómeó és Júlia*** – Operaház

Z.: Sz. Prokofjev, K.: Seregi László, a művész Tybalt szerepében lépett fel.

1993. márc. 16. – ***Világstárok az Operában*** – Operaház

***Palotás***

Z.: Erkel Ferenc, K.: Brada Rezső, Ea.: az Operaház balettegyüttese

***Három prelúd***

Z.: Rahmanyinov, K.: Ben Stevenson, Ea.: Maria Teresa del Real, Christian Duncan

***Nous Sommes***

Z.: M. J. Canteluse, K.: J. G. de los Heros, Ea.: Márielena Mencia, Yanis Pikieris

***Waltzing Matilda***

Z.: T. Waits, K. és Ea.: Margie Gillis

***Spartacus*** *paus de deux*

Z.: A. Hacsaturján, K.: Seregi László, Ea.: Pongor Ildikó, Solymosi Zoltán

***Tűzmadár***

Z.: Sztravinszkij, K.: U. Scholz, Ea.: Vladimir Derevianko

**A rosszul őrzött lány**, szalagos pas de deux

Z.: Herold-Lanchberry, K.: F. Ashton, Ea.: Szabadi Edit, Lőcsei Jenő

**Giselle** pas de deux

Z.: A. Adam, K.: Lavrovskij, Ea.: Szvetlana Kuznyecova, Michael Shannon

**Brahms** pas de deux

Z.: J. Brahms, K.: László Péter, Ea.: Pongor I., ifj. Nagy Zoltán

**Ederlezi**

Z.: G. Bregovic, K.: M. Naisy, Ea.: Anik Bissonette, Luis Robitaille

**Gaité Parisienne**

Z.: J. Offenbach, K.: L. Massine, Ea.: V. Dervjanko

**Elégia**

Z.: Sz. Rahmanyinov, K.: V. Vasziljev, Ea.: Jekatyerina Makszimova,  
Vlagyimir Vasziljev

**Öt tangó**, variáció

Z.: A. Piazzolla, K.: Hans van Manen, Ea.: Solymosi Zoltán

**Mara**

Z.: C. Saint-Saens, K.: S. Ballard, Ea.: M. Gillis

**Manon**, pas de deux

Z.: J. Massenet, K.: K. MacMillan, Ea.: Anneli Alhanko, Hans Nilsson

**A haldokló hattyú**

Z.: C. Saint-Saens, K.: M. Fokin, Ea.: Túrós Judit

**Proust**, variáció

Z.: C. Saint Saens, K.: R. Petit, Ea.: Jan Broeckx

**Ladányi Andrea és Benny Bell**

1993. márc. 27-28. – **Dance Street** – Petőfi Csarnok

**Duó**

K. és Ea.: Benny Bell és Ladányi Andrea

**Társadalom, fogadj be!**

K.: Matt Mattox, Ea.: B. Bell



*A mérges feleség*

K.: Tommy Kitty, Ea.: Ladányi Andrea

*A madár*

K. és Ea.: B. Bell

*Kismadár*

Ladányi A. improvizációja

*Kalevala* (részlet)

K.: Jorma Uotinen, Ea.: Ladányi A.

*Afro-szóló*

K. és Ea.: B. Bell

*A romlás virága* (részlet)

K.: J. Uotinen, Ea.: Ladányi A.

*Kettős*

Ea.: B. Bell és Ladányi A.

**"TRANSZOK"** – kortárs francia táncfesztivál

*Compagnie Fattoumi / Lamoureux*

1993. ápr. 18. – *Husais* – Petőfi Csarnok

*Compagnie Odile Duboc*

1993. ápr. 21. – *Overdance* – Petőfi Csarnok

*A valcer*

*Elrepülés*

K.: O. Duboc

*Compagnie Claude Brumachon*

1993. ápr. 23. – *Vadak* – Petőfi Csarnok

1993. ápr. 24. – *Abszintvillanások* – Rudas fürdő

K.: C. Brumachon

*Madhavi Mudgal és tanítványai*

1993. ápr. 28. – *Mangalacharan* – Budai Vigadó

*Batu*

*Pallavi*

*Abhinaya*

*Shiva Tandava Stotra*

*Arabhi*  
*Oriya dal*  
*Moksha*

Lásd még a Fesztiválok rovatot is!

1993. jún. 15. – *Spectrum III.* – Merlin Színház

*Ilka Doubek*

*Ker Rote Faden*

*Broken Bits*

*On the threshold of the edge*

K. és Ea.: I. Doubek

1993. jún. 23. – Hang a térben – Merlin Színház  
Euritmia iskola (Witten-Annen)

1993. jún. 27-28. – *Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company* – Petőfi Csarnok  
*Continous Replay*

Z.: John Oswald, K.: A. Zane

*Soon*

Z.: montázs, K.: B. T. Jones

*Havoc*

Z.: John Bergamo, K.: B. T. Jones

*D-Man in the Waters*

Z.: F. Mendelssohn, K.: B. T. Jones

1993. júl 6-7. – *Izraeli Balett* – Margitszigeti Színpad  
*Variációk*

Z.: Dvorák, K.: Berta Yampolsky

*Mefiszto keringő*

Z.: Liszt Ferenc, K.: B. Yampolsky

*C-dúr szimfónia*

Z.: Bizet, K.: Balanchine

*Dance Scene*

Z.: montázs, K.: B. Yampolsky

Fuchs Livia



